朱天曙 著

中国书法史

History of Chinese Calligraphy

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

序

纵观中国书法之发展，实有书体之变迁与流派之殊异也。《周礼·地官》“养国子以道，乃教之六艺”，其中即有“六书”。秦书八体，汉六体书，皆古之文字。李斯工篆，汉隶盛行。东汉以来，书法成为文人之重要一艺。魏钟繇创真书，然尚有隶意。东晋王羲之“开凿通津，神模天巧，故能增损古法，裁成今体”（张怀瓘《书断》），后世尊称为“书圣”。经唐太宗提倡，王书成为全国书法正统。鉴真东渡，带去二王书迹，在日本皇室之倡导下，右军书体为日本书道之主流。历宋、元、明，流派纷呈。清代金石之学大盛，自阮元至包世臣、康有为，皆崇尚碑学，倡言北宗，开书艺又一脉。南宗雅正，北宗雄强，言书艺者不可混为一谈也。

兴化朱君天曙，自幼笃嗜书艺，好古敏求，勤劬过人。师事吾乡风斋黄惇教授治书印之学，得其精髓。近著《中国书法史》，可视为风斋之学之延伸。此书卷帙无多，而新见

迭出。以余所见，特色有三：一曰叙述书体演变、风格差异、流派现象，评骘精当得体，详前人所略，略前人所详。下限至二十世纪八十年代，为简明书史之最新力作。二曰艺术观念与文化现象相结合，以点带面，纲举目张，如书体之“隶变”、东晋之刻石、颜柳之书风、宋代金石学之兴起、明清之刻帖与著录风气，及不同时期之书论等，皆不囿陈见，自出机杼，切中要害。三曰附录“中国书法基本书目三十种”，分工具书、丛辑、书史、理论、鉴定、图录六类，作扼要说明，对研究书史大有裨益。柳诒徵先生在《中国文化史》弁言中云：“吾人继往开来，所宜择精语详，以诏来学，以贡世界，此治中国文化史者之责任。”朱君此著，述书史之变迁，扬书艺之精神，有承先启后之功焉。

《中国书法史》今将问世，朱君远道来书，丐余一言，冠诸篇首。余端居治文史，酷喜金石书画，昔年亲炙于范文澜、章士钊二先生，又与黄宾虹先生通函，得其教诲，今虽衰老，乐此不疲。朱君负笈金陵时，常与余过从，质疑问难，赏书论印，其乐融融。孔子云：“后生可畏，焉知来者之不如今也。”余嘉朱君日新又新，必能自立，于光大中国书法文化，有厚望焉。爰为数语，以谂读者。

卞孝萱

戊子岁杪，于南京大学冬青书屋，时年八十有五

目　录 Contents

引言

书法是中华民族的一门传统艺术，也是有世界意义的东方艺术门类之一。由于汉字和毛笔的特殊性，产生了中国书法特有的艺术形式和笔法体系，并在此基础上表现书家的精神世界和审美意味。梁启超在他的《书法指导》一文中说："美术一种要素，是在发挥个性；而发挥个性最真确的，莫如写字。如果说能够表现个性，就是最高美术，那么各种美术，以写字为最高。"[①]汉字在字形上具有相对的独立性，文字书写形式的演化形成了书体演变史；同时，汉字形式本身具有欣赏的功能，多彩多姿的书写风格，形成了风格流派史。中国书法史上的书体演变到汉末已基本结束，到魏晋仍有余声。到了汉末以后，中国书法的发展以文人书法流派和风格发展为主干，因此，中国书法的历史以汉末魏晋为界，前期是书体演变史，后期是风格嬗变史。

---

① 《清华周刊》第392期，1926年12月3日。

中国书法是一种十分重视技法的艺术门类。它既有一个相对稳定的体系，同时又具有高度的灵活性。点画形态的丰富，把书法的技法引向一个鲜活的世界，使书法中的点画具有了一种生命的活力和情趣。这种点画从人的自然体态和一般情性出发，对技法所要创造的美规定了基本准则，以“法”入门，同时不拘于法，寓有法于无法之中。从中国书法中，我们还可以进一步了解到祖先对世界万物的观念，体味其中阴阳、刚柔、黑白等相互转化的哲学思想，可以领略儒、释、道思想对书法的渗透，也能体会到中华传统习俗在其中的延续和发展。

本书从先秦到汉末，着力说明书体演变的基本轨迹及其内在规律；魏晋以后，集中说明文人书法流派的发生和发展。对书法史上的重要书体如篆书中的大篆、小篆、汉篆、清篆，隶书中的汉隶、简隶、清隶，楷书中的魏楷、唐楷、晋楷，行书中的晋行、颜行、魏行、稿行，草书中的章草、今草、狂草等均作概括性的讨论，并对不同时期的代表书家作扼要说明。对宋代以后的刻帖和金石学的发展、历代书论和著录等也择其要者，作初步介绍。从中国书法的发展大略中，我们可以了解到中国书法继承和渐进的基本过程，在传统的积淀、拓展和入古出新中，书法的魅力也得到彰显。

象形与装饰

一、混沌初生

书法是中国文化的独特瑰宝，也是中国文化最具代表性的精神符号，它的存在是以汉字造型为基础的。因而，汉字的起源，奏响了中国书法的先声。汉字的形成，经历了漫长的历史阶段。考古学家发现的仰韶文化、马家窑文化和龙山文化等原始文化时期陶器上所存留的刻画象形符号，为我们认识和了解早期文字提供了重要的实物资料。郭沫若认为，古代器物有“物勒工名”的传统，刻画的意义至今虽尚未阐明，但无疑是具有文字性质的符号，“彩陶上的那些刻划记号，可以肯定地说就是中国文字的起源，或者中国原始文字的孑遗。”[1]东

① 郭沫若：《古代文字之辨证的发展》，载《考古》1972年第3期。

汉许慎说："古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作《易》八卦，以垂宪象。及神农氏结绳为治，而统其事，庶业其繁，饰伪萌生。"[1]许慎指出了汉字是对自然万物的象形和源于指事符号，近年来出土的实物也进一步证明了许氏关于汉字源于原始图画及刻画符号的论断。文字学家一般认为，汉字大概形成于夏代，在夏商之际（约在公元前17世纪前后）形成完整的文字体系。[2]我国最早的古汉字资料，学术界公认是商代中后期的甲骨文和金文。书法艺术正是与甲骨文、金文同步诞生的。1996年，考古学家在山东桓台县史家村发现一批刻字卜骨残片，经测定为距今3500—3700年。据此，我们可以推测，中国书法至少已有3500年以上的历史。

中国书法是由汉文字组成的特有艺术，没有汉字，就没有书法艺术。在原始氏族公社时期，人们的交流只用声音来表达。随着氏族公社的壮大和部落的形成，仅靠声音来表达某种含义往往显得不够完整，于是，人们开始使用实物来帮助记忆和交际，发明了结绳、刻契和原始图画。在中国历史上有关于结绳的记载，《庄子》中曾记载由容成氏至神农氏的十二氏时代都用结绳。[3]神农氏的时代正是黄帝有文字时代之前，可见中国远古时代实有结绳的方法。原始图画是古人记事和表达思想的另一种方法。这种图画的艺术性不是最重要的，最重要的是帮助记忆和表达思想。这种表意的图画，可看作象形文字的前身或来源。

---

① 许慎：《说文解字·叙》，北京：中华书局，1963年版，第315页。

② 裘锡圭：《文字学概要》，北京：商务印书馆，1988年版，第27页。

③《庄子·胠箧第十》，见《诸子集成》三，第61页。

文字是人们在不同地区和不同时代创造的，也是人们在长期的社会实践中逐渐创造并完善起来的。在战国时成书的《世本·作篇》中有仓颉造字说，称“史皇作图，仓颉作书”，《淮南子·本经训》说“昔者仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭”，《韩非子·五蠹篇》说“古者，仓颉之作书也”，这些都说的是仓颉造字。《荀子·解蔽篇》则否定了仓颉造字的说法：“好书者众矣，而仓颉独传者，一也。”他认为仓颉是整理文字的人。到了汉武帝时，纬书家便把仓颉神秘化，把他描写成“龙颜侈侈，四目灵光”的神话人物。东汉许慎重新肯定了仓颉造字说，称：“黄帝之史仓颉，见鸟兽蹄远之迹，知分、理之可相别异也，初造书契”，“仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文，其后形声相益即谓之字”。[①]唐宋以来，研究《说文解字》的小学家把此说继承下来，直到清末学者章炳麟才发挥了荀子说，不但肯定仓颉只是第一个整理文字的人，并指出文字是先民集体创造的，推翻了长期以来的仓颉造字说。

汉字的萌芽，据迄今发现的考古材料，可以上溯到距今8000年前的新石器时代。前4100—前3600年左右的仰韶文化遗址中，出土了大量的陶器刻画符号，其中出土最多的是西安半坡和临潼姜寨两地。西安半坡村出土的仰韶文化彩陶上的刻画符号，与殷周青铜器铭文中的刻画族徽相类似。临潼姜寨发现的一部分陶器上有120多个刻画符号，是我国文字发展的渊源之一。除此之外，临潼零口、垣头，长安五楼、铜川李家沟，以及其后的马家窑文化，如青海东部柳湾马厂

① 许慎：《说文解字·叙》，北京：中华书局，1963年版，第314页。

类型墓葬遗址；龙山文化，如山东章丘龙山镇城子崖遗址；良渚文化，如杭州良渚遗址；大汶口文化，如山东莒县陵阳河遗址等都有相类的发现。尽管迄今为止还没有发现这类符号确以用作文字的依据，但这类符号有利于人们对汉字起源的探讨。近来，考古学家又在河南舞阳贾湖地区发现距今8000年前贾湖新石器时代聚落遗址里龟甲上有简单的刻画符号，有学者视其为“原始文字”。仰韶文化的陶器刻符，已不是单纯意义上的某种记号，其中包含了原始文字的因素。大汶口文化陶器文字有写、有刻，笔画整齐规则，这种文字可以用2000年后的殷商铜器和甲骨文的文字作对照。从这些考古材料中，我们可以认识到：贾湖文化的刻符—仰韶文化陶器刻画—殷墟甲骨文是一脉相承的。结绳、刻契等实物记事到陶器等器物上拟物体形象的符号，都揭示了汉字创造的两大基本途径：象形和指事，从而勾勒出汉字由先文字阶段、原始文字阶段到古文字阶段的发展脉络。书法艺术正是伴随着文字的发展而形成的。古文字学家在研究早期文字时，着力对其生成方式、文化意义等作出阐释。就书法艺术而言，着力点在于研究早期文字中所包含的艺术美因素及相关意义。

二、甲骨文与金文

殷商时期，是目前所见最早有文字记载的历史时期，甲骨文和金文是这一时期书法的代表。它们是考古资料可证实的数量较多又相当成熟的最早汉字。除此之外，在陶、石、玉、骨、角等各类物品上也发现了文字。1898年，甲骨文始

发现于商代后期王都的遗址——殷墟（今河南安阳西北小屯村），这成为19世纪震惊世界的文化事件。大约在前14世纪，商王盘庚迁都于殷。此后直到前11世纪商纣亡，这里一直是商朝国都。甲骨文为商代后期遗留下来的卜甲卜骨上刻记当时统治者的占卜记录。卜辞和记录占卜活动的文字是用刀刻在龟甲兽骨上的（有极少数甲骨文是写了而未刻的），因而甲骨文又称“龟甲文字”、“卜辞”、“殷墟书契”等。商代人有时也在甲骨上刻记非卜辞内容，有时也在不是用来占卜的骨片上刻字，学术界通常也称它们为甲骨文。除殷墟外，在郑州二里岗也发现少量商代甲骨文。经过多年发掘，甲骨数量已很多。据胡厚宣先生统计，出土的甲骨文材料已累积到约15万片（只有少数为完整的卜甲和卜骨），单字总数有4600多个。1903年，刘鹗把自藏的部分甲骨编成《铁云藏龟》出版，成为第一部著录甲骨文的书。甲骨文发现100多年来，罗振玉、王国维初步奠定了甲骨学的基础；郭沫若、董作宾、唐兰等学者的甲骨学研究进一步深入。20世纪70年代末80年代初，中国社会科学院历史研究所编成《甲骨文合集》，大大推动了甲骨学的发展。

甲骨文作为我国最古老的文字，其构造已相当完备，其中最重要的是象形和指事，用约定俗成的符号表现出实物的特征，还有用符号代表某种意义，少数是象形和音的结合，或以同音来表达另一意义。甲骨文多用尖锐的刀具刻成，有先书后刻和以刀为笔直接刻写两种形式。据董作宾先生《殷人之书与契》和《安阳侯家庄出土之甲骨文》两文所载，在甲骨文笔画刻漏处，可以发现商人契刻甲骨文，是先书后刻。如果是这样的话，就说明甲骨文先表现笔意，后才表现

刀味。从书法角度来看，甲骨文已经具备了后世书法的用笔、章法、结字诸要素。从用笔角度来看，殷商时期刻工运刀如用笔，表现出某些书法的用笔特征。同时，在甲骨文中又发现了用墨或朱砂书写的文字，这表明这个时期已有类似毛笔的书写工具。这些朱、墨书迹的用笔，起止均显锋芒，有轻重粗细变化，两端尖、中间粗，可视为书法最初的用笔形式，也反映书写工具的柔韧性和表现力。章法上，甲骨文多为纵成行，横则有列与无列并存，疏密错落，变化丰富。结字上，既有对称美，重心稳定，搭配匀当，又有一字多种结构的变化美，复杂的组合而呈现多样统一性，方圆结合，开合有度，表现出原始的书法艺术形式美。因刀不同于笔，刻时不易圆转，直线较多，所以甲骨文的形态以方折为主，表现为瘦劲、峻挺的刻画特征。

甲骨文书法受时代、刻工、环境、内容等因素的影响，在不同的时期呈现出不同的风格，或雄浑、或秀丽、或谨巧、或工整。董作宾先生1933年发表《甲骨文断代研究例》一文根据甲骨文的特点找出时代差别，把甲骨文的发展分成五期，即盘庚、小辛、小乙、武丁时期；祖庚、祖甲时期；廪辛、康丁时期；武乙、文丁时期；帝乙、帝辛时期。这在甲骨文分期诸说中最有代表性。在不同时期，甲骨文风格都显现出阶段性特征。盘庚至武丁时期，约有百年，笔力粗犷遒劲，结体方整，行款错落有致，代表书家（即贞人）有韦、 永、宾；祖庚至祖甲时期，约有40年，书法谨严，结体整饬，代表书家有旅、大、行、即；廪辛至康丁时期约有40年，款不整齐，书风草率，此期书者，都不署名；武乙至文丁时期，约有17年，书法劲峭，行款率意，刀锋劲健，代表





图1

[图1]

《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》，商代，骨版长32.2厘米，宽19.8厘米，中国国家博物馆

书家有狄；帝乙至帝辛时期，约89年，书法严整有度，锋芒显露，代表书家有泳、黄。其中《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》（图1）字迹精劲诡异，《鹿顶骨纪事刻辞》字迹遒美丰腴，饶有笔意，为甲骨文的代表作。在武丁时期的《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》中，我们不仅看到它字形上的美感，还可以从章法上分析其特点。它的中段完整分三段。右边三行为一段，从左到右排列；中间三行为一段，从右到左排列，略高于右边部分；左边部分为一段，从右到左排列，排列时位置更低。这样，在章法上形成了错落有致的感觉。再从局部来看，字与字之间或疏或密，字形上或方或圆，圆处有方势，显瘦劲之美。在笔画上，横竖、斜线交叉十分自然。特别值得注意的是，它的笔画上多有粗细变化，笔意和刀味表现得十分明显。此外，帝乙、帝辛时期的《宰丰骨刻辞》，按墨

书契刻，刻画宽肥，起讫有明显用刀痕迹，为双刀或多刀修刻而成，从中可见同时期金文对甲骨文的影响。

西周初期的甲骨文承袭了殷商晚期的风格，从山西省洪洞县坊堆村、北京市昌平的白浮和陕西省岐山县凤雏村周代遗址发现的西周时期甲骨文来看，更加趋于精致和熟练，起讫更加讲究，有明显的用刀痕迹，有的笔画注意修饰，用双刀或多刀刻成，更加完整和美观。

在青铜器上铸铭文，从商代中后期开始流行，到周代达到高峰。20世纪50年代以来，在河南新郑、洛阳，陕西长安、岐山，山西，安徽等地出土了很多重要的青铜器，为研究金文提供了很多实物资料。金文通常记载于彝器、乐器、兵器、度量衡、镜、钱币等各种器物上，其中以彝器上的文字最长，这些金文多铸在器物的内部，较长的铭文多见于器物的底部，少数铸在器物的盖和柄上。商周时期的青铜器除了作为日常所用器具外，多用于祭祀和丧葬仪式。用于饮食起居的为“养器”，用于祭祀的祭器为“礼器”。钟和鼎在周代各种有铭文的铜器中占有重要地位，钟为礼乐之器，鼎为权力象征，故后人又称金文为“钟鼎文”，青铜器又称彝器，金文铸刻文字有两种形态：一种是凹入的阴文，称为款；另一种是突出的阳文，称为识。因此，青铜器铭文又称“彝器款识”、“钟鼎款识”。

金文和甲骨文在商代同时存在，金文自成体系，不受甲骨文影响。有些金文和陶文，甚至还早于现今发现的甲骨文，如商代早期的铜器《鼌礨》上所刻的类似族徽图腾的文字，比甲骨文更多地表现了原始文字的象形意味。到了商代中晚期，青铜铭文较早期金文字数增多，铭文多达数十字，





图2

[图2]

《司母戊鼎》，商代晚期，鼎高133厘米，口长110厘米，口宽79厘米，中国国家博物馆

记录内容多为当时战争、盟约、赏赐和其他社会活动。由于金文多在母范上写刻后浇铸，工艺繁复，其铸造后的笔画特征不同于甲骨文契刻后形成的方折瘦劲的特征，而是表现为既丰满又柔韧的特点，点画交接处显点团状，较多地保留了母范上的文字书写笔意。在章法上，铭文行款以竖列直书、自右向左行文最为常见，行款体现了追求统一、对称、变化的意识，比甲骨文更为端庄而稳定，体势恢宏，笔画凝重，形成古朴、典雅的风格，并影响了西周金文。代表作有《司母戊鼎》（图2）、《戍嗣子鼎》、《小臣艅尊》等。《司母戊鼎》为商代晚期金文，是我国已发现的巨型青铜礼器，1939年在安阳出土，是商王文丁为祭祀母亲而作，铭文为大字，“母戊”合成一体，和“司”形成统一的章法，起笔和收笔均成尖锋，形体雄健，笔势均衡。《戍嗣子鼎》为商代晚期金文，1959年在河南安阳出土，铭文三行三十字，记

载了殷王赏赐戍嗣子贝二十朋。其书挺秀，起讫露锋，偶有肥笔，行间疏密有致，已开西周金文遒劲修美之风。《小臣艅尊》亦是殷商晚期金文的代表，清道光年间出土，罗振玉《三代吉金文存》中有录。铭文四行二十七字，记载了帝辛十五年征伐夷方巡省时，赐小臣以艅贝的事迹。铭文用笔遒劲，字形谨严而点画丰腴，为商代晚期金文的代表。

殷商时期除了大量青铜铭文外，还有少量石刻铭文值得注意。如河南安阳殷墟商代武丁时期妇好墓石磬刻字有“妊冉入石”字样，笔画纤细，婉转隽秀，为我国石刻文字系统中最早的代表作。此外，墓中玉戈上的“卢方”等、石牛上“司辛”等字亦能代表这一时期刻石的情况。

商末到周初的金文，书写渐趋简化，初期的象形特征逐渐蜕化，形成有规律的曲线，在这一变化中逐步形成了“篆引”的秩序，具有独立的审美价值。由于周人对礼制的提倡，使得西周金文数量极多，是历史上青铜铭文的兴盛时期。

西周前期的金文风格以朴茂凝重、瑰丽沉雄为主要特征，起讫多不露锋，笔画遒劲峻拔，时有肥厚用笔及点团华饰其形，整体上体现出的是线与块面结合的形式美。如西周武王时期的金文《利簋》，点画蕴藉，运笔纯熟，结体大小相依，章法整饬而结构谨严。西周武王时期的金文《何尊》，笔意淳朴凝重，字字缜密，结字随形而异，自然有致，偶尔出现肥笔，多不露锋，为周初金文的典范。西周成王时期的金文《康侯簋》，铭文为大字，笔势波磔、恣肆壮美，为西周金文中的精彩之作。西周康王时期的金文《大盂鼎》（图3），清光绪年间出土。铭文亦为大字，敦厚工整，



图3

[图3]

《大盂鼎》，西周前期，鼎高101.9厘米，口径77.8厘米，中国国家博物馆

体势谨严，起止之锐圆因势而异，常有粗画和肥厚的点团出现在字的笔画中，形成特有的节奏感。其点画特征在西周前期较为典型，显示了朴厚的时代风貌，这种粗画和肥厚的点团到西周中期逐渐减弱。

西周中期的金文风格由朴茂沉雄变为典雅平和，这一时期的作品用笔柔和而酣畅，笔画圆浑，但装饰意味趋弱，用笔意蕴增强，行款布局疏朗自如。如西周孝王时期的金文《大克鼎》，铭文十八行，铭文前段有阳线格栏，后段格栏制范时被抹去。文字用笔厚重挺健，形体壮实，笔道粗细不一，结字也较灵活舒展。与其相类似的还有《询簋》，都为西周中期大篆的典范。西周恭王时期的金文《墙盘》（图4），铭十八行，二百八十四字，其书结体均衡，起讫用藏锋，笔画粗细均匀，圆润遒美，行气凝练，笔道均匀而修长，通篇文字横向取齐，整饬而有章法，在此时期的作品中

图4

图5

最为典型。此外，如《卫鼎》匀健端正、《曶鼎》工整谨严，也为这一时期的代表作。

到了西周晚期，金文趋于成熟，笔画由初期的肥瘦悬殊趋于统一，字形更加自由，风格也呈现多样化，显示了大篆成熟时期的风格特征。如西周厉王时期的金文《㝬簋》（图5），为西周青铜簋中最大的一种。铭文十二行，字迹较大，章法整饬，横竖成行贯气，笔画匀圆遒劲，造型优美，为西周晚期大篆代表作。与其相类似的还有西周历王时期的《㝬钟》、《兮甲盘》等。西周厉王时期的金文最著名的是《散氏盘》（图6），它的铭文十九行，共三百五十字，结体横斜多变，取横势，重心较低，粗放厚重，显壮实遒迈之气，后世书家多效之。此外还有《禹鼎》，铭文为二十行，用笔多变，极为率意，结体不工而行气流畅，较有个性。

[图4]

《墙盘》，西周中期，盘高16.2厘米、口径47.3厘米，深8.6厘米，陕西省宝鸡市博物馆

[图5]

《㝬簋》，西周晚期，簋高59厘米、口径43厘米，陕西省扶风县博物馆

[图6]

《散氏盘》，西周晚期，盘高20.6厘米、口径54.6厘米，深9.8厘米，台北故宫博物院



图6



图7

[图7]

《毛公鼎》，西周晚期，鼎高53.8厘米、口径47.9厘米，台北故宫博物院

西周宣王时期的金文《毛公鼎》（图7），铭文三十二行，四百九十七字，为目前所见西周金文中最长的铭文。此铭长篇巨制，笔法圆润精严，结体劲瘦，整体浑穆磅礴，为西周晚期金文中最有代表性的作品。与《散氏盘》相反，《毛公鼎》的字型趋长，取纵势，在金文特有的凝重中增添了灵动和活泼的姿态。《大盂鼎》的肥厚笔画和点团在《毛公鼎》中已趋于消失。此期的金文《颂鼎》铭文十五行，其书结体优雅圆润，形式上或整齐或错落，富于变化，同辞的《颂敦》风格相类，都是西周晚期大篆中最为成熟的金文。

《虢季子白盘》（图8）也为宣王时期的金文，是西周晚期笔画向更简练、流畅方向发展的代表作，其点画优美、行款疏朗空灵，显峻秀之气。作为这一时期大篆的代表，对以后秦系文字书法如《秦公簋》、《石鼓文》等产生了很深的影响。

[图8]

《虢季子白盘》，西周晚期，盘口长137.2厘米，口宽86.5厘米，中国国家博物馆



图8

总的来说，西周初期金文中肥瘦悬殊的笔画和呈方圆形状的团块，在西周晚期已经消失。笔画的形式美变得纯粹起来，文字也向平直线的方向演化，风格上或简远、或峻秀、或浑穆、或庄严，极为丰富。金文发展到西周，进入了一个

辉煌的时代，作为后世尊奉的大篆风格对春秋战国时期的金文产生了重要影响。

在甲骨文和金文的历史遗迹中，我们发现，这些最早的汉字已经具备了书法形式美的基本要素，如刻画书写的笔画美，单字造型的对称美、变化美和组合排列上的章法美，以及在书写、刻画和铸造中因诸种因素形成的风格美。西周到春秋战国时期，金文、石刻、简帛书法因书写材料的不同，呈现出绚丽多彩的艺术风格。先秦时已有了刀和毛笔等书写工具，审美视觉中的“刀味”、“笔味”、“金石气”等范畴均源于此。甲骨文、金文和六国文字在广义上我们都称其为“大篆”，狭义上的“大篆”即指春秋战国时期的文字。从商到秦统一，汉字的演变表现出由繁到简的趋势，这种演变具体反映在字体和字形的嬗变之中。西周晚期的金文中，富于纹饰的点画趋于消失，更富于抽象性。到了战国中后期，周秦一系文字由大篆演变为小篆，而同期的民间草篆也向古隶发展，大大改变了文字最初的象形性和装饰性，点画更趋于简洁和自由，书法艺术因文字变化而显得更加丰富。

三、多样的书风

春秋战国时期，各国文字都有不同程度的发展，文字形体发生了很大变化，商周以来的文字，在各国走上了截然不同的发展体系，出现了浓厚的地域特征。简、牍、帛等书写材料的广泛应用，也刺激着书写的发展，书体、书风亦随之变化。此时的书法艺术在各系文字发展中显得绚丽多彩。其中，齐系文字、燕系文字、晋系文字、楚系文字和秦系文字

所表现出的书风最为典型，它们在春秋战国时期不同阶段的发展，代表了这一时期的书法成就。

齐国国力强盛，地域广大，齐文化对鲁、邾、倪、滕等小国都有重要影响。春秋早期齐系文字的主要代表如《齐萦姬盘》、《鲁伯愈鬲》等，结体疏朗平整，用笔细劲圆润，承接了西周晚期的金文风格，端庄中不乏灵动之姿。春秋中期至战国早期的齐系文字结体逐渐由平整变为颀长，由疏朗变为秀丽，如《齐侯盂》、《陈曼簠》等，书法精劲谨严，结体上多有变化，这标志着齐系文字逐渐摆脱西周晚期书风的影响，开始确立自己的风格。到了战国中晚期，齐系文字的铭文用笔则趋于简率。

燕国国力相对较弱，偏居北方，与中原殊少往还，国内稳定，此系文字呈现出有自身特色的北方风格。春秋时期的燕国礼器如《郾公匜》上的铭文结体疏朗，用笔流畅，字体宛转妩媚而不乏率真；战国早期的《郾侯簠》上的铭文结体方整，朴实谨严，到了战国晚期如《郾王戟》等，用笔简率，呈现出典型的战国书风。

晋国处于中原腹地，文化先进，是周王朝的主要支柱，在文化上则影响着周边的郑、卫、郸、中山等小国。春秋早期的晋系文字如《晋姜鼎》等，古茂典雅，承西周书风。春秋中期至战国早期的晋系文字最典型的是《侯马盟书》（图9）。盟书为圭形的玉石片，上有墨书，更多的是朱书，这些朱墨文字，落笔重而起笔轻，侧锋起笔，出锋收笔，结体生动自然，与同时期的金文风格不同。其有强烈的连笔意识和笔画的相互映带，反映了由篆书至隶书演进中速度的加快和技巧的纯熟。春秋中期以来，青铜器还盛行繁缛富丽的



《侯马盟书》，春秋晚期，玉石纵4.8厘米，横4.8厘米，厚0.2厘米，山西省博物馆



图9

装饰，文字的形体逐渐变长，出现了一种笔画头尖腹肥、形似蝌蚪的特殊字体——科斗文。战国中晚期的晋系文字的代表作有《中山王礜鼎》、《中山王方壶》等，结体修长隽美，富于美化装饰，笔画纤细犀利，掺入了南方楚系文字鸟虫篆的风格。

楚国为南方大国，文化上对南方各国有相当的影响。春秋早期的楚系文字如《楚公家钟》等铭文结体朴肆，行款错落自然，呈纵势。春秋中期至战国早期楚系文字书风发生变化，如《王子午鼎》、《曾侯乙编钟》等上面的文字笔画屈曲宛转，有轻重徐急的变化。这一时期越国《越王勾践剑》的铭文成纵势，以鸟虫饰文加以组合变形，结体精严，疏密变化有致，富于装饰性，因以鸟、虫二体同铭，习惯上称其为鸟虫篆。除此之外，还有《吴王光桓戈》等铭文以鸟虫篆

[图10]

《楚王酓忎鼎铭》，战国晚期，天津博物馆藏


图10

出现并风靡一时。战国中晚期的楚系文字的结体开始由纵势向横势过渡，这时的楚简墨迹显示出各自的特色，如《信阳长台关楚简》整饬典雅，《包山楚简》秀逸洒脱，《长沙子弹库楚帛书》圆润宛劲，行款匀称。到了战国晚期，楚系文字的铭文用笔开始走向简率，结体开始有向左右开张之势，铭文字形与楚简、楚帛文字相似，活泼生动，如《楚王酓忎鼎铭》（图10）。楚国的书法在体系上有相当大的独立性，战国末期楚国虽被秦所灭，但特有的楚文化对后世影响仍然很大，其中文字的独特形态，到汉代依然能见到踪迹。

春秋战国时期，秦国僻居西土，与关东各国长期隔绝，这种相对闭塞的环境，使秦系文字成为独立的一系，有别于六国各系文字。春秋早期的秦系文字承接了西周晚期的传统，如著名的青铜器《秦公钟》、《秦公镈》，笔画细匀劲健而趋圆，风格与西周晚期宣王时期的《虢季子白盘》相似。春秋中期至战国早期的秦系文字中，最有代表性的是《秦公簋》（图11）和《石鼓文》（图12）。《秦公簋》中的笔画瘦劲而委婉，完全摆脱了早期金文笔画肥厚的特点，与《石鼓文》相似，有别于春秋时期其他地域的装饰风气。

《石鼓文》是秦系文字刻石的代表作。汉代以前的刻石没有固定形制，大抵刻于山崖的平整面或独立的自然石块上，后人将刻有文字的独立天然石块称作“碣”，石鼓文即是一件猎碣。唐初在陕西南原西端被发现[1]，今存北京故宫博物院。石鼓文无年月，唐兰先生认为刻于秦献公十一年（前374年）[2]，其笔画匀整，结字疏朗，用笔遒朴而有逸气，在这一时期具有典型性。《石鼓文》虽从西周金文发展而来，但不同于西周金文过多的装饰，而呈现出自然、质朴的艺术特征。其在行款上十分工整，横竖间距大体整齐，体现出稳中有变的特点。学术界普遍认为《虢季子白盘》、《秦公钟》、《秦公镈》、《石鼓文》所用的文字为

---

① 南原是秦国故都之地，西临汧水，南面渭河。唐宪宗时，石鼓存放在凤翔孔庙。北宋凤翔知府司马池（司马光之父）又将石鼓移置凤翔府学，但其中一鼓已经遗失。宋皇佑四年（1052年），向传师在民间访得遗失之鼓（可惜该鼓已经被民人凿成米臼），重新凑齐十鼓。宋大观年间（1107—1110年）又将石鼓从凤翔迁到汴京，先置辟雍，后入宫中稽古阁，徽宗宝爱之，命人用金填入字口，以绝摹拓之患。金兵破汴京后，将石鼓掠走，运往燕京（今北京）。此后，元代又将石鼓安放在国学大成殿门内，分左右两壁排开，此后明清两代，石鼓存放地一直未变。

② 唐兰：《石鼓年代考》，载《故宫博物院院刊》1958年第1期。



图11

[图11]

《秦公簋》，春秋中期至战国早期，玉簋高19.8厘米，口径18.5厘米，中国国家博物馆

籀文。王国维先生也曾指出：“战国时秦用籀文，六国用古文。”[①] 这说明战国各系文字虽都源于西周文字，但此时只有秦所使用的籀文还比较纯正地保留着西周文字的传统，六国系文字均已发生了变化。《石鼓文》和秦始皇统一后的秦小篆已十分接近。此外，历史上曾传承过的秦刻石《诅楚文》，也可与《石鼓文》相互参证，原石虽早佚，但宋人曾摹刻，与《石鼓文》风格较近。1986年，考古学家又在陕西凤翔南秦王陵区发掘出了《秦公大墓石磬刻石》，考古界确定为春秋中晚期秦景公时代的作品，时间要晚于《石鼓文》，其铭文与《石鼓文》相类，而且更为委婉畅达，显示出此后小篆的形态特征。

战国中晚期的秦系文字在青铜器方面的代表如《商鞅方

① 王国维：《观堂集林》卷七《艺林七》，北京：中华书局，1959年版，第305页。




图12

[图12]

《石鼓文》，春秋中期至战国早期，石高约90厘米，直径约60厘米，北京故宫博物院

升》（图13）、《新郪虎符》等。《商鞅方升》虽然书写草率，但基本上仍是承袭《秦公簋》式的书风；《新郪虎符》则已是臻于成熟的小篆。陶刻方面以《秦封宗邑瓦书》最具代表性，瓦书以锋锐的刻器直接刻画而成，行款错落有致，转折以方笔为主，呈一定斜势，在手写体中，《秦封宗邑瓦书》可视为《商鞅方升》和《秦诏铭文》之间的秦篆标本。

综合以上各系文字的地域书风，可以看出：除秦系文字外，春秋早期各系文字书风大体继承和发展了西周晚期的风格，结体一般为方正朴茂。春秋中期到战国早期的各系文字书风逐渐摆脱西周晚期的影响，这时的结体多为颀长秀美，并出现了装饰性较强的鸟虫篆等，战国中晚期的各系文字书

[图13]

《商鞅方升》，战国时期，器长12.47厘米，宽6.93厘米，深2.31厘米，上海博物馆



图13

风总体走向简率。从上述作品也可以看出，早在秦统一六国之前的战国时期，小篆已是秦通行的字体。而秦始皇统一六国后，在全国全面推行小篆，所谓“罢其不与秦文合者”[①]，就是指废黜与小篆不合的文字，于是春秋战国时期的其他各系文字基本上退出历史舞台，小篆成为秦代的官体文字。

① 许慎：《说文解字·叙》，北京：中华书局，1963年版，第315页。

四、隶变

在秦系文字由籀文发展到小篆的同时，简便实用的手写体草篆也在日常书写中广泛使用。“草篆”即草率而急速书写的篆书，有省简结构、并连笔画的特点。它的出现与使用，加快了隶变的过程。所谓“隶变”，是指篆书转变到隶书过程中，通过快写、省略、假借、合并部首等方式，改变和简化原有的篆书结构和用笔方式，在变化中逐渐形成规律并被普遍运用。发生在战国时期的隶变过程，正是中国文字由古文字系统向今文字系统的演变过程。战国后期出现的《青川木牍》、《天水放马滩秦简》、《云梦睡虎地秦简》等简牍中，可以清晰地找寻到秦篆隶变的轨迹。1980年四川省出土的秦地《青川木牍》（图14），牍上三行墨书的书写时间定在战国后期秦武王二年（前309年），被视为目前年代最早的古隶标本。此牍篆书中圆曲的笔画已经少见，体势趋扁，但无明显波磔。作为大篆快写趋向隶书的过渡期作品，还夹杂着许多篆体字形，显示了与其隶变母体——同时代金文的一致性和延续性。《青川木牍》在章法上纵有行，横无格，字距大、行距小，是竹简书写章法形式的发展。2002年，湖南龙山里耶战国至秦古城遗址发掘出土了36 000余枚保存完好的木质简牍（图15），与《青川木牍》书风接近。从书体角度而言，这些简牍的简率用笔意识和参差不齐的天然美感，与西周时期金文所具有的严整、匀衡、对称、凝重大相径庭，展现了与金文系统完全不同的书法语言和审美模式。1986年发掘出土的甘肃《天水放马滩战国秦简》，与《青川木牍》相比，显得粗重草率，但笔意大致相同，反

[图14]

《青川木牍》，战国时期，长46厘米，宽2.5厘米，厚0.4厘米，四川省博物馆

映了秦篆向隶书转变时期的特征。1975年发掘出土的湖北《云梦睡虎地秦简》，成书于战国后期至秦统一初期，其隶书从秦篆体胎中脱出，形体中尽管保存大量的母体痕迹，留有篆书圆笔中锋的笔法，但与《青川木牍》相比，隶化的特征进一步加强，破坏和肢解着秦篆的书写方式，汉代隶书中的掠笔、波挑、不同形态点的笔法等在简中都已出现，较石刻文字更直接体现了毛笔运动的丰富性，部分简上有明显的连笔意识。

在秦系文字进行隶变的同时，其他各国文字并非是一成不变的。春秋晚期至战国中后期各系文字都处于变革状态，总体上来说是对大篆系统的官体文字进行着隶变，晋地的《侯马盟书》、《温县盟书》，楚地的《长沙子弹库楚帛书》等作品中已具备了早期隶书的胚芽。



图14

图15

[图15]

《里耶秦简》，战国时期，长约23厘米，宽1.4—5厘米，湖南文物考古研究所

[图16]

《郭店楚简》，战国时期，纵33.6厘米，横约0.6厘米，上海博物馆

在《楚帛书》中，已显示了快速的书写动作和圆弧形的笔势运动，这种有规律的笔势正是隶变的典型特征之一。此外，战国中期的楚简如《长沙仰天湖楚简》、《郭店楚简》（图16）、《信阳长台关楚简》、《包山楚简》等，其文字较盟书上用笔更加自由放松，因简条狭长，形成了左右撑足而字距较大的特殊章法，虽字形仍呈长方，但用笔明显地表现出横势。这种在竹简上书写的章法到汉代竹简一直没有改变，后来汉碑上书写的章法即由此演变而来。楚简上明显的快节奏书写和连笔意识都体现了草篆的特征，与楚帛书上的文字相呼应。

秦系文字在秦统一六国过程中发挥了积极的作用。一方面，战国秦篆中的“正体”转变为小篆；另一方面，“俗体”文字使用的频繁，促使书写速度加快和笔画的简约，即所谓的“奏事繁多，篆字难成”[①]，因而开始有隶书，以趋约易。发生“隶变”后，衍生出古隶。可见小篆和古隶是由战国秦篆同时派生而出的。

甲骨文和金文，基本上是沿着刀刻、凿铸道路发展的，但在春秋战国时期的

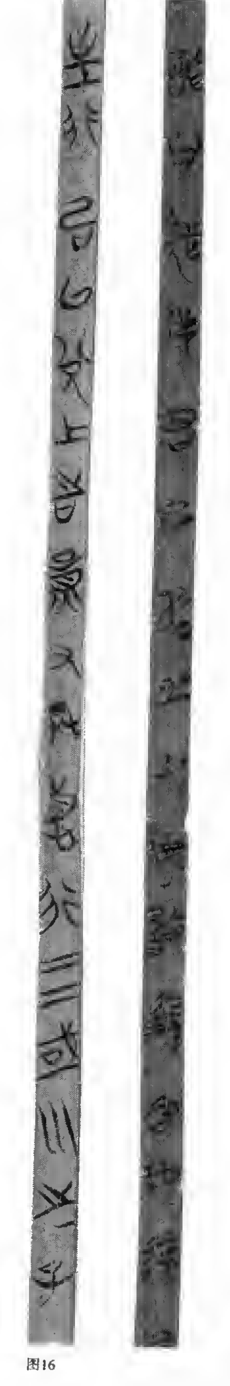


图16

① 卫恒：《四体书势》，见《历代书法论文选》，第15页。

朱墨书迹中，我们可以清楚地看到“隶变”的过程，并显示了毛笔在中国书法史上广泛应用的开始。毛笔的书写速度大大加快，而且表现力更为丰富，特别是其中的笔法技巧，构成了中国书法的核心因素。书家的独立书写中，个人性情与精神意味在书迹中得到充分体现。以毛笔进行书写与带有工艺性质的甲骨文和金文书写有着鲜明的不同，也是后世所说“书卷气”与“金石气”的分野。

刻石异彩

一、秦代的小篆

秦始皇统一全国后，加强中央集权，废除分封制，推行郡县制，并颁布系列政令，其中之一是“车同轨、书同文”。因战国时期的各国语言不同，文字各异，秦丞相李斯建议“罢其不与秦文合者”，得到秦始皇的采纳，并令李斯等人对文字进行整理，使之统一和规范，小篆成为秦的官方书体。

小篆在战国后期即已成熟。早在春秋后期的《秦公大墓石磬刻石》和战国的《秦封宗邑瓦书》中已有小篆的基本面貌，而战国秦《杜虎符》和战国秦《新郪虎符》已十分接近统一后的小篆。秦朝统一六国文字以小篆为基础，经过丞相李斯等人的规范、整理后在秦代流行。

秦代小篆笔画圆转流畅，较大篆整齐，主要用于官方

文书、纪功刻石和印章中，促进了文字的传播和地域间的交流。从泰山、琅邪、峄山、会稽等处所立秦始皇东巡时的纪功刻石以及秦诏铭文、权（秤锤）、量（测量器皿）、陶文、瓦文中可知秦篆在当时已广泛传播。小篆在秦统一后的规范，扼制了各地文字异形的现象，促进了汉字的发展。同时，随着秦篆的统一，并成为唯一的官体文字，发展中的民间古隶的隶变对象也趋于专一，为隶书的发展成熟提供了稳定的基础。

应当指出，秦朝在小篆通行的大格局下，其他书体并未完全废绝。东汉许慎说："秦书八体，一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。"[①] 许慎所说的"秦书八体"并非严格的书体概念。"刻符"是指铸刻或书写于符节上的书体，是标准的小篆；"摹印"是将小篆加以变化调节，用于印章，随印赋形；"署书"用于门榜、封简题字；"殳书"是刻在古礼仪兵器上的铭文。这些都是秦文书体在不同场合、情况下的运用。而"虫书"更是以虫、鸟、云纹等花纹在笔画上进行美化装饰的篆书；"大篆"为战国时代秦篆中的遗存，在秦代已不再是主要的通行书体。"小篆"是标准的官样书体；"隶书"为民间俗体，秦代已十分通行，它虽不是官样书体，但却代表了书体发展的趋势，有着特殊的意义。

秦代书家中，最重要的有李斯、程邈、赵高、胡毋敬。李斯，生年不详，卒于秦二世二年（前208年），楚国上蔡人。秦统一后，建议实行郡县制，后官至丞相。秦始皇

① 许慎：《说文解字·叙》，北京：中华书局，1963年版，第314页。

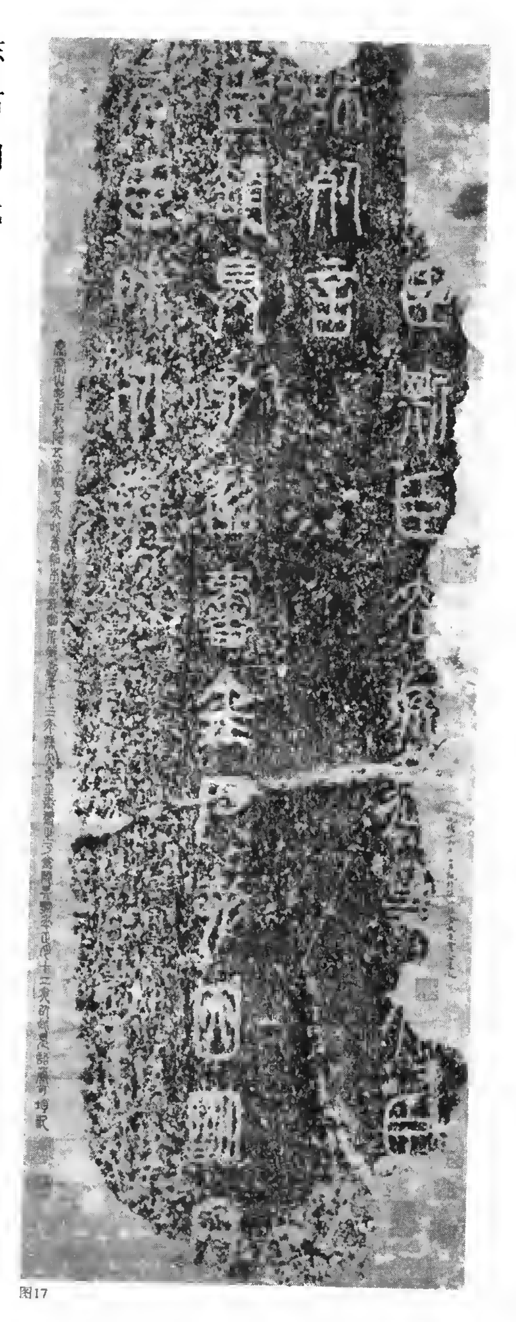
二十六年（前221年），罢六国不与秦文相合的文字，李斯作《仓颉篇》、赵高作《爰历篇》、胡毋敬作《博学篇》，均采用新改定的小篆颁行天下。史载李斯工篆。多次随同始皇出巡，多有纪功刻石，虽无署名，但李斯能工篆法，诸刻出其手是可能的。唐代李阳冰标榜祖述李斯小篆法，这种写篆风气在元明清得到推重，故历史上称之为“二李之法”。程邈（生卒年不详），字元岑，下杜（一说下邽）人。初为衙吏，因得罪始皇，被关于狱中十年。程邈在狱中省改大篆，使秦文篆书重新规范划一，奏之始皇，获赦并出任御史，负责清理文字。王愔《文字志》列其名于李斯后，羊欣《采古来能书人名》称程邈“善大篆”。赵高，卒于秦二世三年（前207年），赵国人。羊欣《采古来能书人名》亦称其“善大篆”，张怀瓘《书断》中称其“善篆，教始皇少子胡亥书”。秦始皇“书同文字”时，作小篆《爰历篇》，与李斯、胡毋敬所作小篆并行天下。胡毋敬（生卒年不详），初为秦栎阳狱吏，后官太史令，张怀瓘《书断》列其书为“妙品”，称其“博识古今文字，亦与程邈、李斯省改大篆，著《博学篇》七章，覃思旧章，博采众训”[1]。

秦灭六国后，秦始皇曾有四次东巡，途中为颂其显德而昭明天下，在多处刻石，如《琅邪台刻石》所写：“群臣相与颂皇帝功德，刻于金石，以为表经。”这些纪功刻石，均以标准而规范的小篆写成，大小划一，粗细一致，充分体现了秦王朝威严、博大的气象。《史记》著录的秦代刻石文献有《峄山刻石》、《泰山刻石》、《琅邪台刻石》、

---

[1] 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第181页。

《之罘刻石》、《东观刻石》、《碣石刻石》、《会稽刻石》。[1] 现存的秦代《泰山刻石》（图17）和《琅邪台刻石》（图18）相传为秦丞相李斯所书。这些刻石，结体匀称，字形呈长方，上下取纵势，偏旁部首基本固定，笔法圆转宛通，中锋用笔，藏头护尾，结体匀称，笔画委婉而刚劲，富于端庄美和肃穆气，虽笔笔独立，然观其整体，相互依附，在章法上有行有列，森严有度，并由其纵势产生了行间大、字距小的布白特点。因其笔画均匀整饬，形如玉质的筷子，故又称


图17

[图17]

《泰山刻石》，秦代（前219年），山东泰安岱庙

① 司马迁：《史记》卷六《秦始皇本纪》，北京：中华书局，1959年版，第242--262页。

[图18]

《琅邪台刻石》，秦代（前219年），石高129厘米，宽67.5厘米，厚37厘米，中国国家博物馆

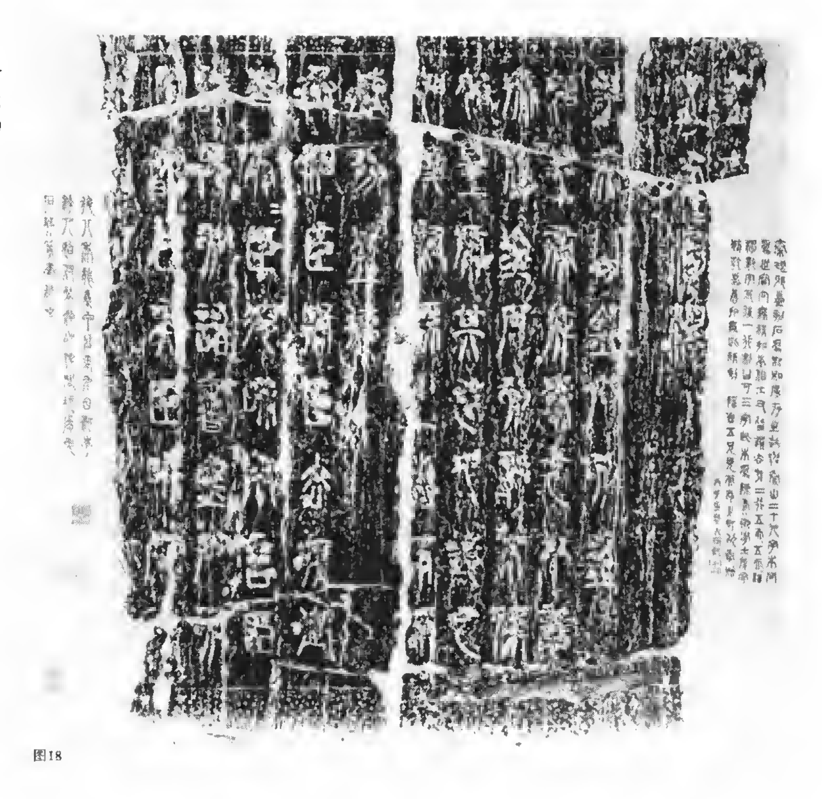


图18

“玉箸篆”。以李斯为代表的秦东巡石刻小篆书法，影响十分深远，后世庄重场合的碑额、墓盖等，均受这种书风影响。秦代刻石，开辟了铭刻文字的新纪元，与战国时期的《石鼓文》为一脉，它的大量出现为汉代碑刻文字作了铺垫。

秦始皇统一六国后，为统一度量衡，向全国颁发一篇诏书。铭辞为：

> 廿六年，皇帝尽并兼天下诸侯，黔首大安，立号为皇帝。乃诏丞相状、绾：法度量则不壹欠疑者，皆明壹之。

秦二世时，又加刻一道诏书。铭辞为：

元年，制诏丞相斯、去疾：法度量尽始皇帝壹之，皆有刻辞焉。今袭号而刻辞不称始皇帝，其于久远也。如后嗣为之者，不称成功胜德。刻此诏。故刻左，使毋疑。

[图19]

《两诏铜椭量》，秦代，量长30.3厘米，宽16.84厘米，高9.85厘米，陕西历史博物馆

其中传世的始皇诏辞单独出现权量上面的作品较多。这篇诏书由政府核验，后由工匠受命制作在量器上，或将铭文铸凿于权量之侧，或以印模制作于陶量之侧，人们称其为秦诏权量铭文。又制成有铭文的一薄片“诏版”，镶嵌于权量上，被称为秦诏版。秦诏权量铭文和秦诏版的刻写非出自一人之手，一部分和当时通行的小篆书写较接近，如《始皇诏二十斤铜权》上的篆书，刻工精美，字形上较为整饬工整，如“皇”、“兼”、“壹”等字，和秦纪功刻石《峄山刻石》、《泰山刻石》等上面的小篆相类。但大多数秦诏版和权量铭文表现得自由而率意。多数纵有行、横无格，字形大小不一，错落有致。有的出于民间工匠之手，或缺笔少画或随意简化，显然受到当时民间俗体秦隶的影响，从传世可靠的秦权量和诏版文字的风格来看，可分圆婉和方劲两路。如《始皇诏十六斤铜权》、《始皇诏五斤铜权》等体势开阔，笔画圆劲婉通；而《始皇诏铜方升》、《两诏铜椭量》（图19）则突出了“契刻”的刀味，笔画方劲健挺。秦诏铭文中除规范工整一路的小篆风格外，简率不规则者代表了秦代小篆书法中自由奔放一路的风格，与整饬的东巡刻石风格形成对比。由于多数秦诏铭文属于后者，为凿刻而成，多呈方势，短促的节奏和瘦硬峭峻的笔画形成其特有的风格，与传统金文圆转流动的笔势不同。这种风格，对汉代金文产生了很大影响。





图19

秦代的金文作品，还包括虎符、泉币、印章文字和散见于秦代的各种兵器、铜车等上面的文字。如《阳陵虎符》（图20）书体为工整的小篆，谨严浑厚，与《泰山刻石》、《琅邪台刻石》大小虽异而体势相同。秦代圜钱上的“半


图20

两”二字，风格较近秦诏铭文。秦代的印章，摒弃了战国时期印章使用同期金文的主流，开始使用摹印篆，与战国金文中使用的环状和斜向运动的笔画不同，摹印篆严整中寓舒展，趣味迥异于大篆。秦印文字把小篆的典雅、峻秀通过镌刻表现出来，尤显秦金文的特色。

[图20]

《阳陵虎符》，秦代，虎符长8.9厘米，宽2.1厘米，高3.4厘米，中国国家博物馆

秦代的陶文，主要包括秦代陶器上的印陶文字与刻划文字、砖瓦上的戳印文字、凿刻文字等。秦代陶器上的打印戳记和刻画文字，多出于下层官吏或制陶工匠之手，如山东邹县出土的《始皇诏陶量》（图21）圆润工稳，仍保留有浓厚的笔意。1977年陕西凤翔县出土的《隐成吕氏陶缶》，其铭文刻有陶缶的容量、所有者姓名等，其书体为小篆，在刻画中形成方折与秦权量诏版刻辞风格相似。秦刑徒墓志为陶瓦，形制、材料、文辞均简陋，字形在篆隶之间，为简率的刻画，从中可见隶变过程中的简化途径和下层大众对小篆的掌握。又如山东邾国故城出土的秦代陶文主要为诏文，刻在陶质量器上，有刻画和钤印两种。刻画陶文笔画劲健、挺

[图21]

《始皇诏陶量》，秦代，量高8.5厘米，口径16.5厘米，底径13.5厘米，中国国家博物馆



图21

拔，钤印陶文字迹清晰，笔画匀称，字体为典型的秦代小篆。如“立号为皇”布白严谨，章法统一；“诏丞相状绾法”笔画圆润，有烂漫之趣。“治”、“贤”等字为刻画小篆，点画苍茫，字形上开启汉篆。

近几十年，考古学家又在秦都咸阳遗址、秦始皇陵兵马俑坑及秦墓葬中发现大量秦代陶文，包括秦砖、瓦、陶器、陶俑等。其中戳印铭文书多为篆书，刻画铭文多为草篆、草隶，这些墓志、陶、砖、瓦上的文字，刻写十分草率随意，真实地反映了秦代通行手写书体的面貌。

秦诏版和秦代的权量、虎符、泉币、印章和其他金器上的文字，大都使用标准小篆，它和秦代陶文一起，体现了秦代通行书法的主要面目。

二、汉简、汉金文和帛书

汉代的简牍书法是汉代手书墨迹的主流。20世纪以来，我国西北地区和江淮地区陆续出土了大量的汉代简牍、帛书和少量纸书墨迹，其中包括西汉初期的作品，为研究整个汉代书法的发展提供了方便。长江、淮水流域出土的西汉简牍和西北干燥地区的汉代简牍，有着明显的地域风格，大抵代表了汉代简牍的两大阵营。其风格特征的形成，主要是由地区文化差异和书写者的素养等多种因素决定的。

自1972年以来，在山东临沂银雀山、湖南长沙马王堆、湖北江陵凤凰山、安徽阜阳双古堆、湖北江陵张家山、江苏连云港、仪征胥浦等地出土了西汉大量竹、木简牍和帛书。江淮汉简的成书年代大多早于西北汉简，为西汉前、中期的作品，其形态大都保留有小篆纵势遗意，字距较大，多呈长方之体势，与秦隶一脉相承。如西汉前期的马王堆帛书《老子》乙本（图22），字形扁方，横势强烈，横竖结构规整，波挑和掠笔有明显的装饰趣味，更近于成熟的汉隶。江陵凤凰山汉简与马王堆帛书、张家山汉简成书年代仅距20年左右，出土地点亦为楚地，但却强烈反映了当时文字演变的迅速。简上的书写多为草隶风格，用笔急速，强调提按和波挑，部分木牍上的文字已具有章草意味。西汉中晚期连云港出土的汉简《神乌傅》，隶中有草，笔画中多有圆劲弧形，粗笔在简中时有出现，在这一时期也很有代表性。江淮地区的汉简多为古代典籍，书者有一定文化素养，书风古雅沉着，用笔、结构等也较讲究并多有变化，显示了古隶在汉代前期向成熟汉隶演化的轨迹。由于其大多出土于战国时

[图22]

《老子》乙本，西汉，帛宽约18厘米，湖南博物馆

图22

期的楚国故地，其中许多字的结构与楚国古文字一脉相承，可见其受楚文化影响。

我国新疆、甘肃、内蒙、宁夏、青海等西北一带出土的简牍、帛书、纸书墨迹等具有相类的书写风格。1899年瑞典人斯文赫定在新疆塔里木河下游的古楼兰遗址，发现了晋木简120余枚，揭开了古代简书出土的序幕。此后在新疆古于阗遗址、古楼兰遗址和甘肃敦煌均有大量汉晋木简出土。1930年，在今内蒙古自治区额济纳河流域（古居延海）发现汉简万余枚。同年，新疆罗布淖尔亦有西汉木简出土。新中国成立后，考古工作者陆续于甘肃武威、敦煌、甘谷、古居延海和青海大通县发掘大量的两汉竹木简，此外在甘肃的酒泉、张掖、嘉峪关、玉门也有汉简出土，其中以居延汉简和敦煌悬泉置汉简最为宏富。其简牍文字内容包括文书、簿册、信札、经籍等，多为木简，纪年年限为西汉中期至东汉中后期。这些木简的出土，为研究这一时期的文字演变和书写风格提供了重要的实物资料。

西北地区的汉简从西汉中期到东汉中后期都有纪年作品，这些简上的书体有隶书、章草、楷书三类。属于章草的作品如西汉中后期的敦煌汉简《敦煌书记册》、东汉前期的居延汉简《误死马驹册》、《永元五年兵器册》等，用笔流畅，显示出成熟的章草草法和娴熟的用笔技巧。这表明：西汉中期的隶书成熟时，章草已有了高度发展，同时在东汉初期已被广泛运用。属于楷书的作品如敦煌悬泉置出土的《麻纸墨迹》和《敦煌残纸》、兰州伏龙坪汉墓出土东汉后期桓灵时代的《伏龙坪东汉残纸》，其用笔开始脱去隶意，并出现了点、折、钩等多种笔法，上轻下重的掠笔开始被上重下

轻的“撇”所替代，横画蚕头变为一拓直下，收笔波挑被顿收取代，这些作品中楷书笔法出现，明显受草书笔法影响。西北汉简中的大量作品是广为通行的隶书。如居延汉简中的《相利善剑刀册》、《建昭二年木签》、《阳朔五年木签》等作品直抒胸臆，波挑恣肆，字形丰富，质朴率意，气势豪放。在武威、敦煌、玉门等简书中都可以看到这些风格特征。西北汉简多出自驻守边疆的中下层官吏与将士之手，他们粗犷、率真的性格表现在书写中则为用笔自由，点画跳跃放纵而显顾盼之态，率意而有天趣，大大丰富了笔法。

从江淮地区和西北地区汉简等大量的考古实物中，我们可以发现，西汉时期的隶书已广泛运用，显示了强大的生命力。同时，也证明文字在此时已完成了由篆至隶的变化，到西汉中期隶书已十分成熟。在西北的敦煌、居延等简牍中还可以看出，西汉中期的章草已形成了较为固定的草法，说明章草已较为规范，并成为汉代通行书体之一。从这些汉简中还可看到，东汉初期已有行书和楷书的端倪，这说明汉代除隶书为官用书体外，整个汉代一直在急速的书体演变中孕育着新书体的诞生。

汉金文是指汉代铜器等金属器物上的文字，它的资料十分丰富，包括鼎、钟、壶、权、炉、洗、镫、镜、符、戈等器物上的铭文，有的工整规范，明快细劲，有的凝练简约，率性自由，风格多样。其文字常常篆隶互参，有较强的装饰性。铭文内容除了标明宫庙之名、容量、工名外，还有纪年、吉语、记事等。这些文字继承了秦代诏版铭刻的文字风格，又表现了汉隶时代的特征，在书法史上有不可忽视的地位。



图23

秦代东巡刻石创造的小篆典范，亦在汉代的金文中得到了继承。如西汉中期的《中山内府铜镬》、元延元年（前11年）的《汉长安尺》上的小篆铭文，婉丽精美。两汉之际的王莽时期崇尚复古，此时的金文有恢复秦代小篆的性质。受隶变大潮的影响，汉代金文中更多的篆书化圆为方，删繁就简，亦篆亦隶。如始建国元年（9年）的《新莽嘉量》（图23），法从小篆，而体势变圆为方，笔画宛转流畅，上紧下松，垂直纵展，极为工整，刀凿的痕迹少而更多的是笔意，为典型的汉篆面貌。这些铭文与汉印文字、汉砖文、汉碑额、汉篆碑刻一起形成了汉代篆书的特殊风貌。

[图23]

《新莽嘉量》，新莽（9年），铜量高26.1厘米，器口32.8厘米，中国国家博物馆

汉金文分阴文款识和阳文款识两种。因直接凿刻或铸造产生了不同的艺术效果，其风格大致可分为两类：一类表现为挺拔、峻险、爽利的镌刻之美，如西汉初元三年（前46年）《上林共府铜升》、西汉阳朔二年（前23年）《上林共府鼎铭》、新莽天凤元年（14年）的《湿仓平斛铭》等；另一类则表现为柔韧、浑厚、圆转的风格，如东汉光和二年（179年）的《光和斛铭》、东汉建安二年

（1[illegible]）《镜鉴铭》等。汉金文中还有承接秦诏版的率意一路，风格介于前两者之间，如西汉早期文帝十六年（前164年）的《公主家鬲铭》，新莽始建国元年（9年）的《新铜横杆铭》，东汉阳嘉二年（133年）的《陈彤盘铭》等。此路铭文，刀触轻浅，不受规矩约束，用刀不精而多变化，表明汉代亦有简体字在民间使用。此外，在汉洗和汉镜中还可见以小篆为基础变形装饰的鸟虫篆，和其他图案纹饰相配合，宛转盘曲，华丽纷繁。

西汉时期，帛书要比汉简牍少得多，其中文字多为隶书，篆书相对较少。1973年，长沙马王堆汉墓出土大批帛书，其中的《老子》甲本形态大都留有纵势遗意，字距较大，呈长方体势；《战国策纵横家书》（图24）还保留着金文、大篆中特有的斜势笔画和结体特征。

1959年，在甘肃武威磨咀子汉墓中出土木简600多枚，其中，在二十三号汉墓的棺盖上，出土一幅麻布的明旌（即入葬时覆盖于棺材上的物品），上面有墨书篆字两行，为“平陵敬事里张伯升之柩，过所勿哭”十四个字，顶端饰两圆形图案，如汉代瓦当。此墓又出土有《壶子梁柩铭》（图25），字写在赭红色的丝麻布上，记录墓主的姓名和籍贯。这些字的篆法吸收了秦代小篆和诏版文字的特点，又受到汉代通行隶书的影响，笔画绕曲，结体疏朗，用笔圆劲，显示出修长烂漫的生动面貌。东汉时期许多篆书碑额篆法与之相类，或正受这类风格影响。

1973年，在甘肃省金塔县汉肩水金关遗址出土了一幅约为西汉后期的红色丝织品，上面墨书有“张掖都尉棨信”字样。棨信是古代传信的一种符证，也称“信幡”，形如一方

图24



图25

无边朱文印章，十分注意点画的空间布白，如“张”的下部、“掖”的右部都留有空白，且字形略小，中间“都”、“尉”两字略大，字内或方或圆，变化自然。左边“信”字

[图24]

《战国策纵横家书》，西汉，纵192厘米，横48厘米，湖南博物馆

[图25]

《壶子梁柩铭》，西汉，纵206厘米，横45厘米，中国国家博物馆

的单人旁略成曲势，和右边“张”字的末笔相呼应。这件作品的文字为秦代的小篆样式，但笔画蜿蜒弯曲，字形婀娜多姿，字的中心多上提，有着独特的趣味。

三、汉代刻石与砖瓦铭文

西汉时期刻石稀少，主要原因是西汉大量采用木制墓表，木表易烂，而王莽建新，恶称汉德，凡所在有刻石者，皆令仆而磨之，因而西汉刻石鲜存。这一时期刻石中，篆书如《群臣上醻刻石》（前158年）、《鲁灵光殿址刻石》（前149年）、《霍去病墓左司空刻石》（武帝中期）、《甘泉山刻石》（武帝至宣帝时期）、《九龙山封门刻石》（西汉中晚期）、《居摄两坟坛刻石》（7年）等。这些篆书刻石大多粗糙、简率，和秦代小篆刻石的精密、规整的风格明显不同。新莽时天凤五年（18年）的《郁平大尹冯君孺久墓题记》篆书屈曲盘绕，有装饰之美，与印章和署书使用的缪篆为同一系统，风格和西汉末至新莽时期的《张掖都尉棨信》相类。隶书如《霍去病墓霍巨孟文字刻石》（武帝中期）、《五凤二年刻石》（前56年）（图26）、《巴州民杨量买山地记》（前68年）等脱去篆书遗意而完全隶化，质朴浑厚，但刻工在刊刻中仍沿用篆书之法，无明显波磔。新莽时天凤三年（16年）的《莱子侯刻石》，用刀犀利，结字方峻，以篆为隶，苍劲简质，类似汉代金文，刊刻方法明显继承西汉隶书刻石。

东汉厚葬之风盛行，标识墓葬、显示陵域习俗的确立与普及，使东汉刻石书法极为丰富，主要包括碑碣、摩崖刻



图26

石、墓志铭、石经等。其内容主要有汉人祭祀、纪功、记事、教化、凭证及宣教等。它的刻写主要还是以严肃的正体作整齐庄重的排列。汉碑所存的书体主要为篆书和隶书，更显庄重神圣。东汉前期的刻石铭辞风气尚未形成，仍沿袭着西汉末期和新莽时期的隶书刻石法，与同时代的金文风格相类，刀法上仍沿用篆书刊刻法，如东汉早期所立《三老讳字忌日记》质朴浑穆，古拙典雅，无明显波磔；建初元年（76年）的《大吉买山地记》章法茂密，方中寓圆，笔画厚重而古拙，与《莱子侯刻石》异趣。

东汉中期到末期刻石铭辞风气渐开，其主要成就表现为这一时期的碑刻篆隶作品。东汉的篆书碑刻如永元四年（92年）《袁安碑》（图27）和元初四年（117年）《袁敞碑》二碑风格相似，笔画清晰，其中垂露竖作悬针状，为秦代刻石

[图26]

《五凤二年刻石》，西汉（前56年），原石高50厘米，宽约70厘米，中国国家图书馆藏拓片



图27

[图27]

《袁安碑》，东汉（92年），碑高约153厘米，宽约74厘米，河南博物院

所无，作品中吸收了古籀笔法。元初四年（117年）的《祀三公山碑》，气势宽博，方劲雄伟，结体圆方结合，有长线下垂，也有斜直的笔画。其篆似篆体而实用隶书笔法，章法错落，结体上以隶仿篆，多见方折，后世亦称“缪篆”，在汉代碑刻中个性鲜明。这种书风，到了近代为齐白石所法，形成强烈的个人艺术面貌。

除此之外，还有我国现存年代最早的祠庙阙——启母祠阙和太室庙阙、少室祠阙，并称“中岳嵩山三阙”。启母阙是延光二年（123年）建于河南登封县嵩山南麓，因汉景帝名刘启，为避帝讳，启母阙、启母庙曾改称“开母阙”、“开母庙”，祠庙早毁，仅存双阙。右阙上第五、六层条石上刻篆书铭文二十四行，每行十字，铭文前另刻题名十二行，每行七字，书法茂密浑劲，是汉篆精品（图28）。铭文记述大禹治水三过家门而不入的事迹。阙下部还刻有汉熹平四年（175年）《请雨铭》隶书十七行，每行五字，记载汉中郎将堂溪典来嵩高庙求雨之事。少室少姨庙前的祠庙阙，西阙北面上部刻有篆额 “少室神道之阙”三行，西阙南面篆书铭文十八行，多已漫漶。汉代篆书铭刻极少，在《袁安》、《袁敞》两碑发现以前，《少室》、《启母》篆书极受推崇。太室庙阙是汉代太室山庙前的祠庙阙，在三阙中保存最为完好，西阙南面有阳文篆书刻题额“中岳泰室阳城崇高阙”三行，西阙北面刻隶书铭文二十七行，多存篆意，然铭文剥落较严重。

在东汉篆书刻石中，最为称道的当推碑额上的篆书。碑额篆书字数不多，因部位显著，刻写精良，常在庄重神圣场合使用。其中端庄方整一路的有《益州太守北海相景君铭》（143年）（图29）、《鲜于璜碑》（165年）、《韩仁铭》（175年）、《白石神君碑》（183年）、《张迁碑》（186年）等碑额，这些碑额规整成方形、类似印章文字，是典型的汉篆，带有明显的装饰性。其中《张迁碑》碑额结字紧密，造型扁方，上下顾盼照应，寓动于静，寓圆于方，开合挪让富于变化，为汉碑篆额中具有装饰美的代表。



图28

[图28]

《开母庙阙铭》，东汉（123年），石高317厘米，中国国家图书馆藏清拓本

此外，还有少装饰趣味、以悬针状用笔为特征的舒展自如的篆书碑额，如《西狭颂》（171年）、《尹宙碑》（177年）、《王舍人碑》（183年）、《孔宙碑》（185年）等碑额。这种在秦小篆基础上糅入古文用笔的篆书，与章帝时书家曹喜用笔相类。汉篆额在后世碑刻中影响深远，如魏《三体石经》、吴《天发神谶碑》及后世碑额、墓盖上的篆书悬针用笔和装饰化的方型篆书均源于此。

西汉骨签刻辞是20世纪80年代在陕西西安皇城未央宫考古发现的汉代铭刻类书法资料。《未央宫骨签》主要刻在牛骨上，不仅有亦篆亦隶的古隶和隶书，也有简率的草隶，许



图29



图30

多连笔的刻画可看到同期章草的痕迹。骨签的刻法，和殷商时期在甲骨等材料上刻写有一脉相承的传统，表现出峻拔、方硬、瘦劲的用笔特征。

东汉时期，官方正体文字是隶书，现存的东汉隶书碑刻数量之多，分布之广，都说明当时刻碑风气之盛。端庄平正、法度严谨一路的如元初二年（115年）的《子游残石》，持重中见灵动，在东汉成熟隶书的碑刻中属较早开风气之作。康有为评其“有拙厚之形，而气态浓深，笔颇而骏，殆《张黑女碑》所从出也”[1]。永兴元年（153年）的《乙瑛碑》（图30）为汉隶成熟期的典型作品，显肃穆的庙堂之气，方峻中见舒展，笔法规范而多有变化。与此碑笔法相近的有《三老赵宽碑》（180年）和《袁博碑》（143年）等。与此碑同调，但结字较长、中心偏高的有《鲁峻碑》、《白石神君碑》，用笔肥厚，然气度沉雄的《校官碑》、

[图29]

《益州太守北海相景君铭》，东汉（143年），碑高230厘米，宽105.6厘米，北京故宫博物院藏拓本

[图30]

《乙瑛碑》，东汉（153年），碑高260厘米，宽129厘米，山东曲阜孔庙

① 康有为：《广艺舟双楫·本汉第七》，见《历代书法论文选》，第797页。



图31



图32

[图31]

《西岳华山庙碑》，东汉（165年），碑高254厘米，宽119厘米，原藏陕西华阴西岳庙，今毁

[图32]

《史晨碑》，东汉（169年），碑高231厘米，宽112厘米，山东曲阜孔庙

《刘熊碑》等。延熹八年（165年）的《西岳华山庙碑》（图31）富于变化而显鲜活之态，被清代朱彝尊评为“汉隶第一品”，清人金农终生临习此碑而获得艺术创造力。《史晨碑》（图32）是东汉隶书中规范整饬一路的代表，清方朔《枕经堂书画跋》以为此碑“书法则肃括宏深，沉古遒厚，结构与意度皆备，洵为庙堂之品，八分正宗也”。类似此碑的还有《韩仁铭》、《赵菿碑》、《朝侯小子残石》等。

东汉熹平年间在河南洛阳太学刊刻的儒家经典，世称《熹平石经》（图33），其中有《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》、《公羊传》、《论语》共七种，是最早刻入石碑的经典文献。汉代今、古文学派相互争执，熹平四年（175年），议郎蔡邕、中郎将堂溪典、光禄大夫杨赐、

谏议大夫马日磾、议郎张驯、韩说、太史令单飏等上书奏请校订六经文字。于是汉灵帝命蔡邕等人主持订正经籍文字，并将官方校订后的正本刊刻于洛阳太学门外（今河南偃师），作为儒学范本。此碑正反两面皆刻隶书，每石刻三十余行，每行七十余字，至光和六年（183年）竣工，前后历时九年。

《熹平石经》书写者并非蔡邕一人，“或人书一经，或一经又分数人，皆未可定”[①]。石经校订刊刻后三年的光和元年（178年），蔡邕就因上书言朝政阙失而获罪徙朔方郡，次年又亡命江湖，移居吴地（今江浙一带）长达十二年。经文的书写者限于儒林善书者，鸿都

图33

[图33]

《熹平石经》，东汉（175—183年），碑高196厘米，宽97厘米，中国国家图书馆藏拓片

① 马衡：《凡将斋金石丛稿》卷六《石经》，北京：中华书局，1977年版，第207页。

门学与太学是对垒，是经学之外一条以文学艺术入仕的途径，其中书家师宜官、梁鹄、毛弘等人擅长隶书者不会参与。主持汉石经之事的蔡邕等官僚士大夫集团一向排斥出生于宦官集团的鸿都门学之人，认为儒家以经学为本、技艺为末，书画辞赋为“才之小也”。从风格上来看，《熹平石经》虽面貌近似，但由于出自多人之手，仍可分工拙。有的雍容端庄，有的沉厚宽博，但亦有不少刻板造作，缺少艺术趣味，不能代表当时最高隶书水平，仅是当时官体书的代表。但《熹平石经》刊刻以隶书为正体，对文字规范起到了一定的作用。它的整饬和规范以及装饰的笔画，是汉碑隶书走向程式化的特征。

挺峻流丽、清劲秀逸一路的东汉碑刻如永寿二年（156年）的《礼器碑》（图34），用笔瘦劲挺拔，寓烂漫于跌宕之中，开合聚散，富于变化。原石刊刻讲究，起讫提按，毫芒毕现。与其风格相类的还有《阳嘉残碑》（133年）、《曲阜陶洛东汉残碑》（年月不详）、《杨叔恭残碑》（171年）等。延熹七年（164年）的《孔宙碑》，结体紧密而绰阔，于峻拔流畅中显宏博之趣，被康有为称为“汉分中妙品”[1]；熹平六年（177年）的《尹宙碑》，宽博而疏放，雍容艳逸而见风神，清王澍评其“字法圆厚，于楷为近。在汉隶中又别一格”[2]。两碑有“二宙”之称。此外，中平二年（185年）的《曹全碑》（图35）笔法谨严而显多姿，结体舒畅，波磔柔美，刊刻精良，清人孙承泽《庚子消

---

① 康有为：《广艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第798页。

② 王澍：《虚舟题跋补原》，见《历代书法论文选续编》，第676页。




图34




图35

[图34]

《礼器碑》，东汉（156年），碑高227.2厘米，宽102.4厘米，山东曲阜孔庙

[图35]

《曹全碑》，东汉（185年），碑高253厘米，宽123厘米，陕西西安碑林博物馆

[图36]

《鲜于璜碑》，东汉（165年），碑高242厘米，宽81—83厘米，天津博物馆

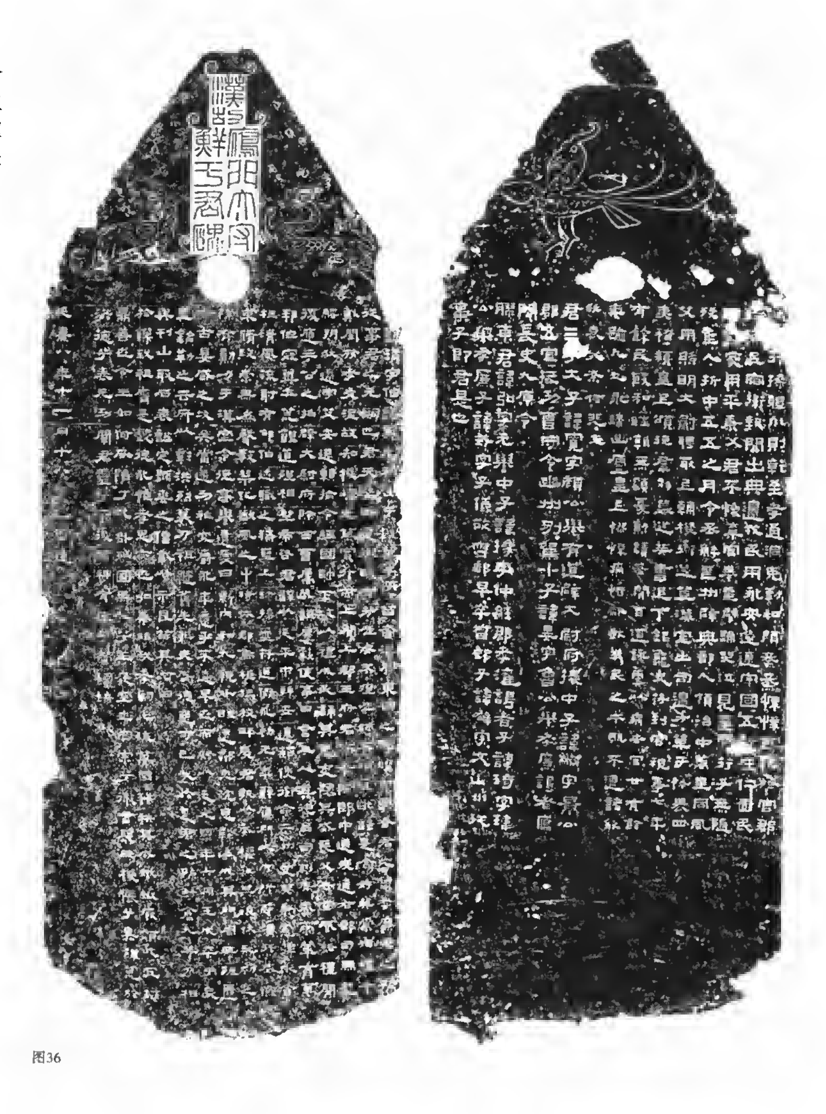


图36

夏记》评该碑“字法遒秀逸致，翩翩与《礼器》前后辉映，汉石中至宝也”。此碑在清初师碑风气中成为文人追摹的对象。

质朴雄浑方劲刚健一路的如延熹八年（165年）《鲜于璜碑》（图36），用笔粗重而沉稳，碑阳有方格界栏，字形多呈扁方，碑阴文字扁、方、长相交出现，跌宕有致，波挑




图37

时作重按扭锋上翘状，于质朴厚重之中增添了灵动的趣味。然用刀平切直下，笔画略显板滞。相类气度开张的有《衡方碑》（168年）。中平三年（186年）的《张迁碑》（图37）挺峻沉着，结字奇险，重心多低落，放中有收而不拘程式，刻工在刻此碑时，已用刀凿成“折刀头”，这种刀法，开魏晋风气之先。永和二年（137年）的《裴岑纪功碑》，结字成长方型，以方折用笔构成基调，庄严雄健，变圆为方。相类的还有《幽州书佐秦君神道阙》（105年）（图38）、《许阿瞿墓画像志铭》（170年）等。

汉代刻石中，天然的山崖铭刻摩崖与汉代庙堂碑刻趣味迥异。摩崖的出现，是在无字、无一定形制的原始碑向完整意义的“碑”进化的过渡阶段，具有承前启后的作用。东

[图37]

《张迁碑》，东汉（186年），碑高314厘米，宽106厘米，山东泰安岱庙


图38


图39

[图38]

《幽州书佐秦君神道阙》，东汉（105年），北京石刻艺术博物馆

[图39]

《鄐君开通褒斜道摩崖》，东汉（63年），陕西汉中市博物馆

汉碑刻中摩崖刻石多显恣肆雄放风格。永平六年（63年），汉中太守鄐君“受广汉、蜀郡、巴郡徒二千六百九十人开通褒斜道”，时人有感于太守鄐君治道之功绩，在石门南半里崖壁上刊刻《鄐君开通褒斜道摩崖》（图39），从此为褒谷摩崖题刻开创了先例。东汉后期，战乱中褒斜道遭受破坏，延光四年（125年），司隶校尉杨孟文多次上疏朝廷，力请修通褒斜道。建和二年（148年），汉中太守感念杨孟文功德，刊刻《石门颂》（图40）追述之。《鄐君开通褒斜道摩崖》和《石门颂》就山壁刻凿，结字疏宕奔放，中锋行笔而显圆润之神，与篆法相通。全碑无雕琢装饰，奇趣横生，在东汉刻石中独树一帜。与《石门颂》风格相类的《杨淮表记》（173年）虽雄浑不及，但笔画劲拙，尤显奇崛挺拔。甘肃成县天井山古栈道上的《西狭颂》（171年）也是摩崖中刊刻精致之作，字距较大，方整浑穆，宽厚疏宕，波挑多变，笔势显纵逸之感；陕西略阳白崖的《郙阁颂》（172年），丰满方整，结体内敛，体势茂密亦显粗犷雄放之美。




图40

[图40]

《石门颂》，东汉（148年），刻石纵261厘米，横205厘米，陕西汉中市博物馆

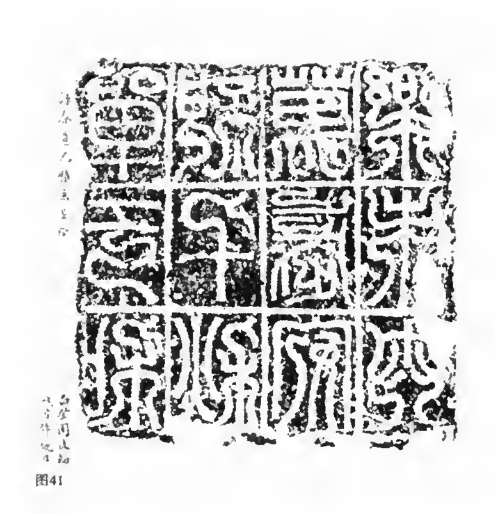
此三碑同处秦陇山脉之峡谷中，同为摩崖刻石，故有“汉南三颂”之称。《刘平国摩崖刻石》（158年）刻于西域龟兹北镜山崖上，崖面未经修平，就势书写，笔画遒劲苍茫，结字生动，行款错落有致。此外，延熹七年（164年）的《封龙山颂》，字形偏长，重心较高，平中见奇，锋芒内敛而笔姿奔放，合峻爽、瘦劲、险奇于一碑，清人杨守敬《平碑记》赞此碑“汉隶气魄之大，无逾于此”。

汉代瓦当继承秦代并将其纹饰发展到新的高峰，达到了全盛时代。汉代文字瓦当广泛运用到宫殿、官署、陵墓的建筑中，形状可分为半圆形和圆形，上面的文字多数为吉祥语和纪念语，如西汉中期的“与天无极”、“千秋万岁”、“汉并天下”、“单于和亲”等。瓦当上的书体，多取小篆、缪篆和鸟虫篆。小篆如“千秋万岁与地毋极”瓦、“汉

并天下”瓦等，承袭秦代小篆，依石变形，笔画表现出自然斑驳之美；缪篆体如“都司空瓦”、“京师仓当”、“富贵万岁”等字形方正，书写省简，显得整饬庄重；鸟虫篆如“永受嘉福”、“天地相方与民世世中正永安”、“万岁”等瓦当，笔画蜿蜒曲折，常常在笔画的末端加上修饰的曲线，有着较强的装饰感。这些瓦当文字，总体表现出的特征是方圆结合，外圆内方，统一中而显变化，富于装饰美和质朴美。

汉代的砖瓦铭文是汉代书法中质朴、率意一路的代表，在庙堂碑刻外独占一席。其包括表现物勒工名的砖瓦上的文字戳记，用于建筑、墓葬的铺地砖、饰墙砖、瓦当等上面的纪年、吉语装饰铭文，用于随葬的刻有买地券的砖铭和墓志铭等。砖瓦铭文的主要书体是具有装饰趣味的篆书和隶书，汉末少数砖铭中还可以看到当时流传的章草、今草和行书，这也体现了汉末新书体在民间已有一定的使用。

汉代砖铭书法与瓦当一样，有很高的艺术价值。它是依附于建筑墓葬等实用价值而生，模压砖铭为汉代砖铭中所见最多的一类，多为阳刻，能成批生产。这类砖文多为篆，屈曲盘旋，富于装饰变形，如西汉的“单于和亲、千秋万岁、安乐未央”砖（图41）、“长乐未央、子孙益昌”砖等，将方形砖按字数分格，文字的装饰变形在格中展开，其篆书或小篆、或缪篆，或典雅优美、或雄健朴厚。此类汉砖，民间工匠书刻者居多，少拘束，多创造，结字能方圆相济，寓变化于统一中，形式上表现出一种自然的装饰美，文字笔画灵动新奇而不失古意，因而这些铭文也成为后世文人篆刻家追溯的源头之一。汉代砖铭还有刻画砖铭。其与模印砖铭不同，多为阴刻。如东汉永元至延光年间的《洛阳刑徒墓


图41

[图41]

《西汉单于和亲砖》，西汉，砖长27.3厘米，宽27.3厘米，厚6厘米，中国国家图书馆藏拓片

葬砖铭》铭文刻痕草率、粗犷，信手写刻而成，不作波磔。此外，《东汉急就奇觚砖》、《公羊传砖》（85年）（图42）、《延熹七年纪雨砖》（164年）、《安徽亳县曹氏墓字砖》（170年）、《会稽曹君砖》（170年）等均为刻画砖铭，但其铭文刻写已是章草（草隶），于简率的笔意中反映出刻者驾驭草体的变化，有着极高的艺术表现力。

四、书体的嬗变

秦末至西汉初年，隶书发展迅速，并替代了小篆的官方文字地位。西汉时期，首先由隶书演化出了较成熟的章草，约于东汉中期，已有早期楷书出现，东汉后期又出现了行书。草书、楷书、行书的出现，基本形成了书法史上的各种书体，书法笔法亦因此得到很大发展。这段时期为中国书法史上书体变革的重要时期。

西汉时期，依然是通行小篆，但受到同期隶书的冲击，纯粹小篆作品已非常少见。隶变、讹变的篆法替代了严肃的

[图42]

《公羊传砖》，东汉（85年），砖长33.6厘米，宽约12.5厘米，厚6.5厘米，中国国家图书馆藏拓片



图42

六书原则，这种渗入许多隶变形构的篆书，后人称为“汉篆”。文字学家许慎著有《说文解字》一书，把汉字按部首归类，所收字和部首都以小篆为主体，这在古文字和今文字交替的时期有着重大的意义。章帝时代的书法家曹喜，以悬针法入篆，对东汉后期的篆书风格也产生了一定的影响。

汉武帝初年以前的西汉初期隶书，仍然遗留很多篆书的字形构造，而武帝中后期的简牍上，这种篆书形构的痕迹则

越来越少，汉隶成熟的时代已经到来。汉隶，现今古文字学界比较统一的认识又称其为“八分”，亦称其为“分书”。“八分”的特征是“波挑”。秦隶为古隶时期，西汉初期是秦隶至汉隶的过渡时期，这一时期的隶书尚属古隶，而西汉武帝时代起至东汉末年可称为汉隶时期。“八分”即是汉代成熟的隶书。汉隶的成熟，就笔法而言，除“波挑”外，还有与其有同样性质的“掠笔”，相当于相反方向的“波挑”，在向左挑出时，也开始在节奏和用笔上趋向规整。“波挑”与“掠笔”都是隶书与篆书完全不同的用笔，它是篆书草化过程中产生出来的用笔，也是中国书法史上最初打破篆书原始用笔形态后定型的两种笔法。

汉代通行的日用书体中，草书的崛起对后世书法艺术的发展有着重大的影响。在草书这一书体的门类中，又有章草、今草、狂草的区别。章草约在汉隶成熟的西汉中晚期形成，并渐趋成熟，至东汉蔚然成风。它的用笔是沿着隶书的笔法发展的，在解散结构严整的隶体的同时，主要的特征却仍旧在每字结束时采用了波挑法，并且字与字之间多不连贯。然而在“损隶之规矩，纵任奔逸，赶连急就”[1]之中，笔法却大大丰富了。其后，章草又蕴育出新的草书——今草。较之章草，今章打破了字字独立的形式，艺术的内涵亦越加丰富。以后再从今草发展出更为豪放的狂草。从现有的考古资料分析，今草和狂草，虽是后世为区别于章草而起的名称，但在汉代末期，实已均萌生于章草的快写之中。

---

① 张怀瓘：《书断》上，见《历代书法论文选》，第162页。

草书的产生，最早萌芽于篆书草写的草篆之中。随着草篆嬗变为古隶，草书又继续在古隶的快写中发展。汉代的章草正是在古隶的俗体中衍变而出。在长期的书写实践中，这种原为简易、急速的写法，逐渐约定俗成，形成有法度的草书。西汉日用通行的汉隶，又为章草的发展提供了便利。到了东汉，再经文人书法家的加工、美化，由实用变为时人崇尚的艺术。现在我们可以看到的书于西汉昭帝时代的玉门汉简中的《买卖布牍》、居延汉简中的西汉元帝时的《永光元年简》均为西汉后期的作品。这些简中的文字，用笔结束时，依然保留着隶书的波挑，但笔法、结字都是章草的模式，在圆弧运动中草书的笔势已十分连贯，点的运用与使转的灵活，有强烈的节奏感，形成了与隶书不同的新的审美特征。其后，东汉的《居延汉简》、《敦煌汉简》、《武威医简》（图43）及《急就奇觚砖》、《公羊传砖》上，我们可以看到，尽管"草化"的程度不尽相同，但章草在汉代普遍流行是客观事实。在东汉晚期的《安徽亳县曹氏墓砖》上甚至看到了抛弃了波挑的狂放今草，这是历史发展的必然。

汉代楷书与行书的出现晚于章草。历史上关于楷书与行书曾有这样的记载。康有为引王愔语称："王次仲始以古书方广少波势，建初中（建初为汉章帝年号）以隶草作楷法，字方八分。"[1]张怀瓘说："桓、灵之时，（刘德升）以造行书擅名，虽以草创，亦甚妍美，风流婉约，独步当时。"[2]1991年，甘肃敦煌汉代悬泉置遗址出土的大量简

---

① 康有为：《广艺舟双楫》卷二《分变第五》，见《历代书法论文选》，第[illegible]8[illegible]页

② 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第182页

牍中，存有书写墨迹的麻质纸四块，其中字迹最多一块的书体，从笔法上分析，它已经是十分地道的楷书了。如果以《悬泉置麻纸墨迹》与传世钟繇的《荐季直表》对照，可以看到一脉相承的结体和用笔。此外，西汉居延汉简中的《竟宁元年简》（前33年）、敦煌汉简中的《永和二年简》（137年）和传世的熹平元年（172年）《陶瓶题记》上的这种写法也很典型，可以看到用笔的方法已与一般的隶书写法不同。虽然还是隶书形态，但已呈现出早期楷书的面貌。


图43

[图43]

《武威医简》，东汉早期，简长34厘米，宽约3.9厘米，厚0.35厘米，甘肃省博物馆

早期行书大约在晚于楷书形成的东汉后期便萌生出来。在永寿二年（156年）《陶瓶题记》、熹平元年（172年）《陶瓶题记》以及东汉光和（178—183年）年间的陕西宝鸡的《汉墓陶瓶朱书》、《铲车厂一号汉墓陶瓶朱书》上确认了它的存在。其间不仅有与《悬泉置麻纸墨迹》相似的楷书用笔，更由于其夹杂草书用笔和多映带连笔，而充溢着行草的韵味。

通过汉代的书体演变，书法史上各种书体基本形成。到了魏晋时代，进一步完善和美化了楷书和行书。东汉后期文人书家的兴起，推动了这种完善和美化的过程。

五、文人书家的兴起

汉代十分重视书法教育，东汉灵帝设立鸿都门学与以经学为本的太学相对垒，使书法教育由与识字教育结合的书写教育，上升为独立的艺术教育，培养了一批书法人才。政府根据《尉律》来课试选拔书法好的学童，以通经艺取士，这种制度有力地促进了书风的兴盛。不少帝王学书、善书，并任用书法人才。同时，汉代以孝治天下，并有举孝廉制度，此风一开，厚葬盛行，加上士大夫们好名之风盛极一时，死后皆立碑颂其生平，为汉代书家提供了用武之地，客观上促进了碑铭书法的发展。其时，书法虽仍以实用为主，但人们对书法作品的欣赏已具有了审美的意识。现代考古证明，早在西汉早期就发明了用于绘写的纸，至东汉时期，纸张使用已较为普遍，随着书法材料的革新，东汉书法得到很快的发展，出现了曹喜、杜操、崔瑗、张芝、蔡邕、刘德升、梁鹄等杰出的书家，他们或善篆，或善隶，或善草，或善行，形成了各自风格独特的书法艺术流派。东汉文人书法流派是中国书法史上文人书法流派的源头。

东汉后期书家群起，虽无可靠的书迹存世，但从汉魏六朝的书论著作中仍可了解此期书家的书风及活动情况。活动于东汉章帝（76—88年）时代的篆书家曹喜，字仲则，扶风平陵（今陕西咸阳东北）人。卫恒《四体书势》评其“少异于斯，而亦称善”[①]。张怀瓘说其“小篆、隶书入妙”，“善悬针、垂露之法，后世行之”[②]。

---

① 卫恒：《四体书势》，见《历代书法论文选》，第14页。

② 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第182页。

曹喜小篆今无遗迹，但从文献中知其在李斯小篆中添入悬针垂露之法，对时人和后世很有影响。

章草书家杜操，字伯度，魏时因避曹操讳，后改称杜度。东汉京兆杜陵（今陕西西安东南）人。章帝时杜操为齐相，唐代推其为汉代章草书第一人，诏令上表亦作草字，时称“草圣”[①]。其书作已无传世。卫恒评其“杀字甚安，而书体微瘦”[②]。他的“瘦硬”书风后为张芝所继承，对魏晋南北朝书风产生了很大影响。善篆隶尤精章草的崔瑗（78—143年），字子玉，涿郡安平（今河北深县）人，崔骃之子。曾有《张平子碑》传世。张怀瓘评其“师于杜度，点画之间，莫不调畅，伯英祖述之，其骨力精熟过之也”[③]。其书风由杜操瘦硬的一路转化为丰润，在汉时与杜操并称“崔杜”，被誉为“草贤”。崔瑗的章草今已不传，但从文献可知影响张芝时代的许多书家。其子崔寔“雅有父风”[④]，受崔瑗的影响，在汉末亦有书名。崔瑗还是一位书论家，传世的《草书势》为现今可见的最早书论文字，指出了草书的审美特征，如“志在飞移”、“放逸生奇”等，所提出的“势”对草书发展有深远的影响。他既阐述了草书兴起的原因，又描述了草书的审美特征，并以各种具体形象的事物来形容抽象的草书艺术，辩证地阐述了“势”的意义。《草书势》还将作者创作体会和欣赏与人的情感体验结合，这种联系方法对书法的创作和欣赏理论都有积极的影响。后

① 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第176页。
② 卫恒：《四体书势》，见《历代书法论文选》，第16页。
③ 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第176页。
④ 张怀瓘：《书断》下，见《历代书法论文选》，第195页。

蔡邕作《篆势》、卫恒作《字势》、《隶势》，皆仿《草书势》，合称《四体书势》。

东汉后期对后世影响甚大的草书家是张芝。张芝（? —约192年），字伯英，敦煌酒泉（今属甘肃）人。善隶、行、草、飞白书，学崔瑗、杜度之法，变章草之字字区分为"一笔书"，气脉通畅。其草书墨迹不传，《淳化阁帖》、《绛帖》等丛帖中收入其名下的《八月帖》、《冠军帖》、《终年帖》、《欲归帖》等作品基本反映其书风。其草书一方面保留了杜度的瘦硬特征，同时使草书更加向精美方向发展，草行入神，隶书入妙，使书法成为更加纯粹的艺术。张怀瓘评张芝书"精熟神妙，冠绝古今"，又引羊欣云"张芝、皇象、钟繇、索靖，时并号书圣，然张劲骨丰肌，德冠诸贤之首"[1]，卫瓘说"我得伯英之筋，（卫）恒得其骨，（索）靖得其肉"[2]，说明在晋人眼中，张芝草书已完备地具有了"筋"、"骨"、"肉"的审美内涵。东汉词赋家赵壹《非草书》中提到过梁宣、姜诩、田彦和、韦诞、罗晖、赵袭等人，或受张芝亲授，或私淑其法。他的弟弟张昶和姊孙索靖都是其家族中的草书承递者。这是中国书法史上出现的第一个有明显地域性和艺术追求的书法流派。此外，魏晋时代的卫氏一门、东吴皇象以及东晋的王氏一门、郗氏一门、谢氏一门、庾氏一门也都是张芝一脉的承递者。这些都反映了张芝在汉末魏晋时期文人书家中的巨大影响。从杜操到崔瑗，再到张芝，清晰地反映出东汉后期草书发展的脉

---

① 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第177页。
② 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第179页。

络，为文人书家确立了一种书法艺术表现形式，并影响着后代的草书书家。

活动于东汉桓灵帝时代（147—189年）的刘德升以行书著名。刘德升，字君嗣，颍川（今河南禹县）人。张怀瓘称："行书者，后汉颍川刘德升所造也，即正书之小讹，务从简易，相间流行，故谓之行书。"[①]尽管我们从汉简书迹中可见，行书非一人所造，它是在实用中发展形成的，但经刘氏之手使行书体比民间新书体行书更加美观和规范。由汉末入魏的书家钟繇、胡昭皆其门下。钟、胡两人行书的影响在晋时超过了其他书体，成为宫廷书法教学的范本。他们传承刘德升的行书而各显风格，"胡肥钟瘦"，体现了刘德升行书艺术一脉相传的特征。

汉末杰出的学者、文学家、音乐家蔡邕也是汉末极有影响的书法家。蔡邕（133—192年），字伯喈，陈留圉（今河南杞县南）人。汉末董卓专权时，被迫任侍御史，拜左中郎将，世称蔡中郎。蔡邕善篆书，江式称其"采李斯、曹喜之法，为古今杂形，诏于太学立石碑，刊载《五经》，题书楷法，多是邕书也。后开鸿都，书画奇能，莫不云集，诸方献篆，无出邕者"[②]。又擅隶书，史载他还创飞白书。梁武帝萧衍称其书法"骨气洞达，爽爽如有神力"[③]。熹平四年（175年），蔡邕等奏求正定六经文字，得到灵帝的同意，镌刻后立于太学门外。其碑书风前已讨论，碑始立，影响甚大，"观视及摹写者，车乘日千

---

① 张怀瓘：《书断》上，见《历代书法论文选》，第163页。

② 江式：《论书表》，见《历代书法论文选》，第65页。

③ 萧衍：《古今书人优劣评》，见《历代书法论文选》，第81页。

余两，填塞街陌”[1]。蔡邕还是一位书论家，在《篆势》中他强调了篆书的正统性和书写的教化功能。传为蔡邕《笔论》说：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。”[2]这种说法与后来孙过庭《书谱》所称“达其情性，形其哀乐”同出一辙，突出了书法的抒情性。此外，蔡邕将其笔法传给其女蔡文姬，又经文姬传于后人，因而，他对魏、晋时代文人书法笔法传授有开创之功。

除东汉后期的文人书家外，汉元帝时，黄门令史游作《急就篇》，法用稿书，以赴速急就，便于缮写，为草书之权舆。因史游作此书，以所变草法书之，后人以其出于急就章，而有“章草”之名。[3]师宜官，南阳（今属河南）人。灵帝好书，征天下工书者于鸿都门，数百人中，师宜官最善八分，大则一字径丈，小则方寸千言。性嗜酒，“或时空至酒家，书其壁以售之，观者云集，酤酒多售，则铲去之”[4]。梁鹄，字孟皇，安定乌氏（今甘肃平凉西北）人。少好书，以攻书至选部尚书。善大字，用笔尽势，曹操甚爱其书，“悬著帐中，及以钉壁玩之，以为胜师宜官”[5]。此外，著名的还有陈遵、班固、王溥、张超、荀爽、蔡琰等。东汉末期文人书家的大量出现，成为书艺表现的主要角色，使汉末及魏晋时期的书法格局大为改观。

---

① 《后汉书》卷六十下《蔡邕列传》，北京：中华书局，1965年版，第1990页。

② 蔡邕：《笔论》，见《历代书法论文选》，第5页。

③ 《四库全书总目》卷四十一《经部·小学类二·急就章四卷》，北京：中华书局，1965年版，第344页。

④ 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第182页。

⑤ 卫恒：《四体书势》，见《历代书法论文选》，第15页。

魏晋风度

一、禁碑风气

三国、西晋时期的刻石书法有明显的复古倾向，这与禁碑风气有关。汉代以后，天下殡葬之事越发奢侈，多作石室、享堂，刊刻壁画、碑铭，大讲排场，劳民伤财。魏晋之际，天下凋敝，魏武帝、晋武帝出于维护自身统治和遏制侈靡社会风气的需要，曾先后诏令废除厚葬，严禁树碑。如建安十年（205年），魏武帝曹操“以天下凋敝，下令不得厚葬，又禁立碑”[①]。魏晋屡申禁碑，这时的碑刻较少，蜀国碑刻至今未有发现。这一时期碑刻多见装饰性的用笔，反映了汉末以后审美趣味的变化，而民间的砖刻文字则更多地反

① 《宋书》卷十五《志第五·礼二》，北京：中华书局，1974年版，第407页。




图44

[图44]

《上尊号碑》，三国魏（220年），碑高290厘米，宽233厘米，河南临颍

映出书体转变时期的特征。

从存世曹魏碑刻来看，这次禁碑取得很大成效，仅有少数碑版破例刊刻，如为魏王曹丕代汉大造舆论的《上尊号碑》（220年）（图44）；同年所制记载汉献帝“禅让”，曹丕顺应天意建立魏国，自称魏皇帝的《受禅表》；记载封孔子21世孙——孔羡为鲁县百户宗圣侯，修缮孔子旧庙，兴师重教的《孔羡碑》（220年）；正始年间（240—249年）刻立于洛阳太庙的儒家经典《正始石经》。其中，《上尊号碑》和《受禅表》刻写中棱角显露，起笔由汉隶之“蚕头”变为“折刀头”法，收笔已有别于汉人蕴藉含蓄之势，波磔锋锐，无厚重之感，清人翁方纲认为“二碑实出一手，盖纯

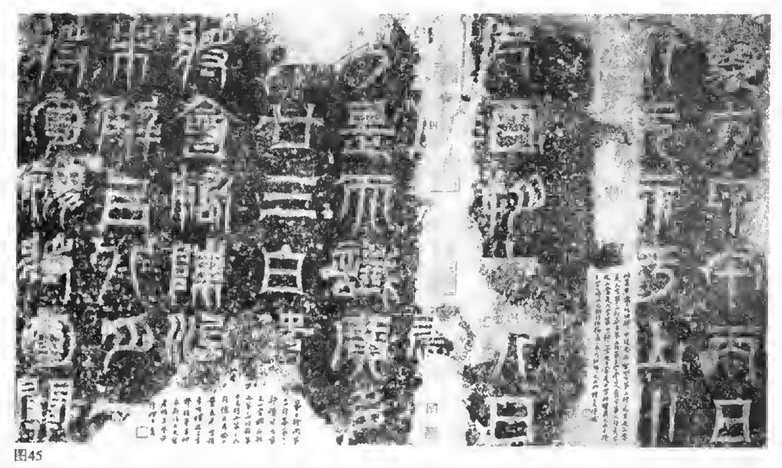
取方整，开唐隶之渐矣”[1]。与此二碑拓相类的还有《孔羡碑》、《曹真碑》、《范式碑》与《王基碑》等。曹魏碑刻后世多附会于邯郸淳、钟繇、梁鹄与师宜官。唐、宋、元、明文人书家多因其为名家所书而作为师法对象，并标榜此为学汉碑。因而，尽管这些碑刻的书风与汉碑已有很大的差别，但客观上却对后世产生了深远的影响。三国时东吴刻石少于曹魏刻石，著名的篆书刻石如：《天发神谶碑》（276年）（图45），字势雄伟，体势方整，横竖之起笔用同期隶书折刀头法，纵画垂针出锋，世称“倒薤叶”；《禅国山碑》（276年）笔意与《天发神谶碑》相类，笔画显圆浑厚实苍茫之气，淳古隽逸。和这类以复古为基调的篆书相反，东吴还出现了早期的楷书碑刻如《谷朗碑》（272年）（图46），结体古拙，烂漫真率，从中更多地可以看到当时民间书写的方法。《葛府君碑额》（年月不详），比《谷朗碑》脱去更多隶书遗意，横画全无汉隶的平势而已显攲侧之态。

两晋沿袭魏制，未弛立碑禁令。晋武帝司马炎看到禁碑能遏制世家大族的势力，于咸宁四年（278年）下诏重申禁碑：“此石兽碑表，既私褒美，兴长虚伪，伤才害人，莫大于此，一禁断之。其犯者虽会赦令，皆当毁坏。”[2]严厉的行政命令虽然使盛行一时的墓碑从地面上消失，但是它并不能从根本上改变民间丧葬习俗，更无法改变世家大族想使死者的名字与“功德”传之久远的愿望，于是新的变通方法应运而生，墓碑逐渐从地面转入地下，从大碑演变成小碑，出

① 《翁方纲题跋手札集录》，桂林：广西师范大学出版社，2002年版，第82页。
② 《宋书》卷十五《志第五·礼二》，北京：中华书局，1974年版，第407页。

[图45]

《天发神谶碑》，三国吴（276年），北京故宫博物院藏明拓本


图45

[图46]

《谷朗碑》，三国吴（272年），中国国家图书馆藏清拓本


图46

现了替代墓碑的墓志。西晋洛阳及洛东偃师出土的碑志，其大部分铭文的间架结构及用笔方法十分接近，风格相同，如《辟雍碑》（278年）、《张朗墓志》（300年）（图47）等。



图47

[图47]

《张朗墓志》，西晋（300年），石高54厘米，宽27厘米，中国国家图书馆藏拓本

这些虽为庄重的隶书体，但已无复汉隶淳茂之意的碑刻，被学者统称为“西晋洛阳体”。洛阳以外的一些著名碑刻还有河南汲县《吕望表》（289年）、山东掖县《郛休碑》（210年）、泰安《任城太守孙夫人碑》（约270年）等。

三国、西晋时期的民间砖刻文字，大体沿东汉的书风发展。著名的有魏景元元年（260年）的《张普墓志砖》和《张使墓志砖》，二砖字形已变隶书横势呈正方之形，笔画的起迄之处，饰以方角，在拙厚的刻写中融入了具有审美意味的装饰手法。此外，此期还有不少砖刻均有楷化的字迹，粗犷而简便，说明当时楷书新体已普遍运用。

近20年出土了大量的东吴简牍，这些简牍体现了南方书体嬗变的一些特征。1981年湖北鄂城出土的《鄂城史绰墓木牍》，字体在隶书的基础上已经楷化。20世纪70年代在江西南昌出土的《吴应墓刺简牍》上已出现流畅而熟练的行书。1996年长沙走马楼出土的东吴纪年简牍，也为书法史研究提供了珍贵的资料。从大量东吴简牍中，可以看到隶书、章草、今草、楷书、行书并存的时代特征，其中楷书和行书已成为当时普遍通行的书体，一方面显示了字体演变的走向，同时也证实了文献中这一时期钟繇、胡昭善写楷书、行书的记载。

19世纪末20世纪初瑞典人斯文赫定在楼兰地区发现了汉晋木简和文书，其中的残纸文书被称为楼兰残纸。1914年，王国维和罗振玉共同研究出版的《流沙坠简》中，收入了这些残纸，许多无纪年，纪年中最早的为曹魏嘉平四年（252年），最晚为西晋永嘉四年（310年），包括书信、公文、簿籍、杂记等。



图48

楼兰残纸中的楷书字形偏平，用笔凝重有隶书遗意，波磔减弱。残纸的行书点画呼应、转折、提按、结体疏密等对比关系均很丰富，表现出率意自由的特征。草书较同期楷、行成熟，许多用笔已脱离章草之波挑笔法。总而言之，这些残纸上的书体已绝去使用汉代的官用正体隶书，作为新体的草书、行书、楷书已替代了隶书的主要地位。

西晋草书以《平复帖》（图48）为代表，一般称其为章草至今草的过渡期作品，被董其昌称为“盖右军以前，元常以

[图48]

陆机《平复帖》，西晋，纵23.7厘米，横20.6厘米，北京故宫博物院

后，唯存此数行为希代宝”。以晋人残纸与其相验证，可视为今草，从中可见西晋草书的真貌。此帖以秃笔写成，用笔上脱去章草波挑，有滞重古朴的气息。清安岐认为“此帖大非章草，运笔犹存篆法”[1]。宋代米芾在《宝章待访录》、《书史》等著录中定为西晋陆机所书。陆机（261—303年），字士衡，华亭人，西晋著名文学家。少有异才，文章冠世。《宣和书谱》称其“虽能章草，以才长见掩耳”[2]。此帖是今天能见到的最早名家真迹，流传扑朔迷离，今存故宫博物院。

魏晋时期还有许多经籍抄本，如吐鲁番遗书、敦煌遗书及同时代遗存墨迹。抄经、写经在佛教盛行的魏晋时期十分风靡，逐渐形成一种特有的审美定式和规范，后世称为“写经体”或“抄经体”。吐鲁番遗书中西晋元康六年（296年）的《诸佛要集经》残卷为典型的抄经体，有不少已脱离隶书审美趣味而以楷书面貌出现。横、捺用笔上有汉隶波磔遗痕和汉简用笔特征表现出来的明显的节奏感。其他著名的经籍抄本还有《太上玄元道德经卷》（270年）、《妙法莲华经》（411年）等。到了南北朝时期，佛教、道教的盛行，在西晋以来早期写经基础上，产生了南北朝写经体，完全脱去了隶意，其轻落而重收的用笔方法和强化波挑的书写风格形成了特殊的审美样式，对后世书法有一定的影响。

从三国、西晋时流传的墨迹中，我们可以看到，楷书、

---

① 安岐：《墨缘汇观》卷一，见《丛书集成初编》，第2页。
② 《宣和书谱》卷十四，上海：上海书画出版社，1984年版，第107页。

行书、今草作为日常手写体已十分普及，并相互渗透、相互影响，到东晋时期走向成熟，旧体的隶书、章草在实用中逐渐消失，而为少数文人书家在书法艺术创作中运用。

二、钟繇时代

魏晋书法的先导者钟繇（151—230年），字元常，颍川长社（今河南长葛县东）人。少年时随其族父钟瑜至洛阳，受到良好的教育。汉末时钟繇举孝廉，后累迁尚书郎、阳陵县令、黄门侍郎，魏明帝时，封为定陵侯，再官迁太傅。[①]世称钟太傅。后世将其与张芝并称"钟张"，与王羲之并称"钟王"。卫恒《四体书势》称："魏初，有钟（繇）、胡（昭）二家为行书法，俱学之于刘德升，而钟氏小异，然亦各有其巧，今盛行于世。"[②]南朝羊欣《采古来能书人名》指出其书法风格上的特征："颍川钟繇，魏太尉；同郡胡昭，公车征。二子俱学刘德升，而胡书肥，钟书瘦。钟有三体：铭石之书（隶书），最妙者也；二曰章程书（楷书），传秘书、教小学者也；三曰行狎书（行书），相闻者也。三法皆世人所善。"[③]铭石之书是典型的隶书；章程书为楷书，已为官方文书所用，钟繇大约有整理加工的功绩；行狎书即行书，多用于尺牍。钟书多为后人效仿，或正由于其风格顺应了这一时期的审美要求。钟繇书法今已无真迹传世，刻帖有《荐季直表》、《贺捷表》等。

---

① 陈寿：《三国志》卷十三，北京：中华书局，1959年版，第391—395页。
② 卫恒：《四体书势》，见《历代书法论文选》，第15页。
③ 羊欣：《采古来能书人名》，见《历代书法论文选》，第46页。



图49

[图49]

钟繇《贺捷表》，三国魏（219年），中国国家图书馆藏拓本

《荐季直表》写于黄初二年（221年），为钟繇向曹丕推荐关内侯季直的表奏。此表为钟繇最著名的楷书之作，其用笔醇厚而朴拙，结体呈扁状，存有隶意，在点画的微妙变化中得灵动之姿，以内敛之态为主，以外拓之形相佐，后世习楷者多法此。《贺捷表》（图49）为钟繇获悉蜀将关羽被杀害后向魏王贺捷的表奏，字的横画较长，已明显减弱波磔之势，下笔滞重，结体取横势。《宣和书谱》评其“备尽法度，为正书之祖”①，以此二帖观之甚当。钟繇其他的小楷作品如《宣示表》（图50）、《还示表》、《墓田丙舍帖》、《力命表》等，结体较前两种更方，横势减弱，或浑穆、或宽雅，这些小楷对王羲之影响很大。如南齐王僧虔记载东晋王导“亦甚有楷法，以师钟、卫，好爱无厌。丧乱狼

① 《宣和书谱》卷三，上海：上海书画出版社，1984年版，第19页。



图50



[图50]

钟繇《宣示表》，三国魏（约221年），中国国家图书馆藏拓本

狈，犹以钟繇《尚书宣示帖》藏衣带中”[①]，过江后此帖为王羲之所藏，多有法乳。

钟繇的书法在历史上有着重要的地位。他在书体上进行新的探索，不同于官方的正体——隶、篆，又不步同时代的草书大家张芝之后尘，在用笔、结字、审美趣味上都赋予了新的光彩。对于同时代的人而言，他的楷体是“新妍”，有所创造，多有异趣；对于后来的王羲之而言，则

① 王僧虔：《论书》，见《历代书法论文选》，第59页。

保留了“古质”，有隶书遗意。他的书法总体给人以质朴之美，但内在蕴涵着灵动多姿的用笔，却又是王羲之萧散书风的渊源之一。“钟朴王妍”成为一种符合历史发展规律的审美定式，钟王之后，楷书书风不断发展。后世常以“天然”和“茂密”形容钟繇书法，如梁代庾肩吾说其“天然第一，工夫次之”，而王羲之称“天然不及钟，工夫过之”[1]；梁武帝评“钟繇书如云鹄游天，群鸿戏海，行间茂密，实亦难过”[2]。这些评论揭示了钟繇书法为后世楷书发展起到了源头的作用。

三国西晋时，卫氏一门在北方地位显赫，对东晋和北朝书家都有重要的影响，其中卫觊（？—230年）为此门书法开山之人。卫觊，字伯儒，河东安邑（今山西省夏县）人。他善草体，从张芝一路，字体微瘦而笔法精熟，又以篆书笔意授其门人。其子孙皆受其影响，传张芝一脉。卫觊之子卫瓘（220—291年），字伯玉，和尚书郎敦煌索靖同在尚书台，俱善草书，时有“一台二妙”之誉。[3] 卫瓘虽受其父影响，善篆书，然尤以草书名世，尝云“我得伯英（张芝）之筋”，可见其在张芝草书的基础上加以发展，重筋骨之美。《淳化阁帖》中载有其《顿首州民帖》，风格与楼兰残纸中的今草相似。卫瓘的长子卫恒（252—291年）也是著名书家、书论家，草书多妍媚，其《四体书势》是魏晋时期的重要书法理论文献，其中收入了崔瑗的《草势》和蔡邕的《篆势》，其余为其自撰。《四体

---

① 庾肩吾：《书品》，见《历代书法论文选》，第87页。
② 萧衍：《古今书人优劣评》，见《历代书法论文选》，第81页。
③ 《晋书》卷三十六《卫瓘传》，北京：中华书局，1974年版，第1057页。

书势》对古文、篆书、隶书、草书四体之起源、美学特征等作了阐述，表明古代书论研究已初步走向自觉，对后世书论产生了较大的影响。卫恒的弟弟卫宣和卫庭，其子卫璪、卫玠都受门庭所染，时有书名。卫恒的从妹卫铄（271—349年），世称卫夫人，"隶书尤善，规矩钟公"，被描述为"婉然芳树，穆若清风"[1]。她的书风对早年王羲之书法有重要影响。作为王羲之的启蒙老师，她传递了钟繇的笔法，其尚妍的审美观对王羲之当有所染，因而可视她为钟繇和王羲之之间的桥梁。相传其曾作《笔阵图》，流传甚广。这段时期著名书家还有如胡昭，其时与钟繇齐名，都师法刘德升，并称"钟胡"[2]。

皇象和索靖为魏晋时期的章草大家。其不同于钟繇立足于顺应潮流的楷、行二体，但对于继承和发扬传统，传递汉代张芝的章草书风有重要意义，他们和钟繇构成了传统与创新的两极，对东晋和南北朝的书法发展也有积极的影响。皇象（生卒年不详），字休明，广陵（今江苏扬州）人，善篆、隶、章草，《书断》中说其"章草入神，八分入妙，小篆入能"[3]，《抱朴子》中也有"书圣者"之说。《宣和书谱》著录皇象《急就章》一卷，为其章草传世的代表作。皇象《急就章》宋时有松江刻本（图51），后世学章草的书家，多效其法。索靖（239—303年）为东汉张芝姊之孙，书学张芝，此为史载最初的家族相传的见证。索靖擅草，时人曾将其与张芝作比较："精熟

---

① 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第186页。

② 陈寿：《三国志》卷十三，北京：中华书局，1959年版，第362页。

③ 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第178—179页。

图51

[图51]

皇象《急就章》，三国吴，刻石纵170厘米，横82厘米，上海松江博物馆

至极，索（靖）不及张（芝），妙有余姿，张不及索。”[①] 索靖精章草，现存《出师颂》墨迹，笔法淳古而神妙。亦擅长隶书、行书等。今有《急就章》、《月仪帖》（图52）、《七月帖》等刻帖传世。索靖曾著有《草书状》，以自然物象比喻草书，使人们对草书审美特征有形象的认识，是早期的重要书论。此外，韦诞在这一时期亦有影响。韦诞（179—253年），字仲将，京兆人。与邯郸淳、卫觊齐名，《书断》中言其“八分、隶、章、飞白入妙，小篆入能”[②]。

---

① 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第179页。

② 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第184页。

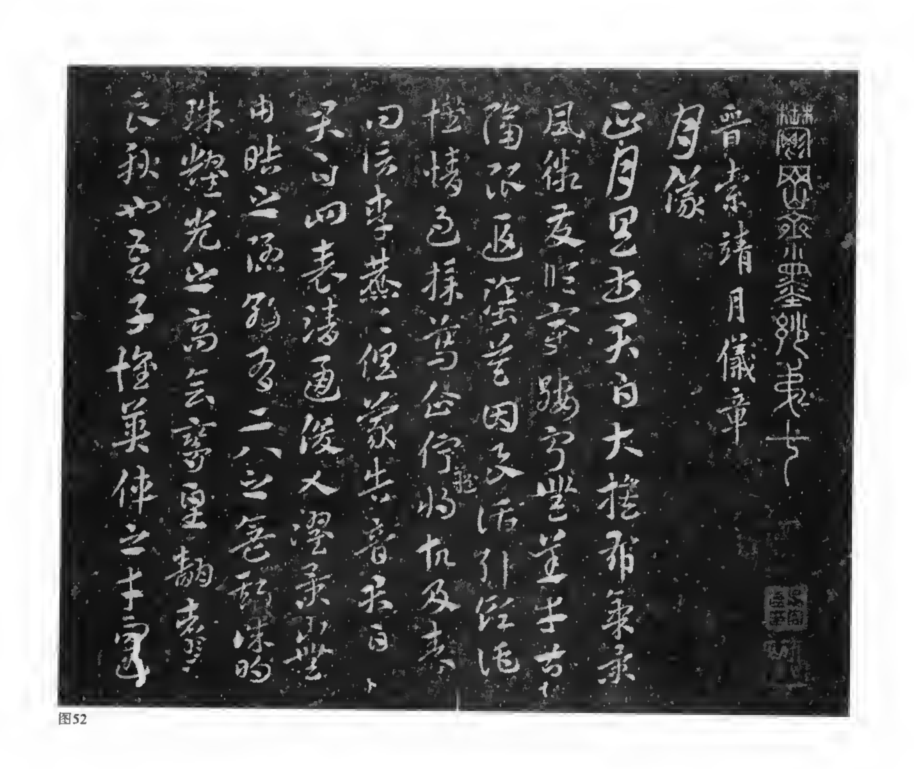


图52

书诞不仅以草书名世，还善楷、篆、隶等诸体，是一位善多体的书家。

[图52]

索靖《月仪帖》，西晋，每页纵170厘米，横82厘米，中国国家图书馆藏拓本

三、 经典“二王”

东晋的书法，是中国艺术宝库中一颗璀璨的明珠，其艺术成就达到了历史上的高峰。清人马宗霍说，“书以晋为最工，亦以晋人为最盛。晋之书，亦犹唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之尚也。”[①] 钱穆也指出：“魏、晋以后，中国人的书法，成为中国人最标准的艺术。书法的受人

① 马宗霍：《书林藻鉴》卷六，北京：文物出版社，1984年版，第43页。

重视，超乎其他一切艺术之上。”[1] 这主要是指东晋书法而言。东晋书法以王羲之、王献之为杰出代表。

王羲之（303—361年），字逸少，琅邪临沂（今山东临沂）人。其生于王氏望族，其父王旷、伯父王导、叔父王廙为名流。王羲之幼年讷言，青年时代超群拔俗，善辩，“以骨鲠称”[2]，甚得从伯王敦、王导器重。咸和九年（334年）被庾亮召赴武昌任参军，累迁长史。庾亮去世后，任一年江州刺史后谢职。赋闲数年中，王羲之潜心艺事，不仅醉心于章草旧体，又创新妍书风，到康帝建元年间（343—344年）其书名大振，朝野竞效之。永和七年（351年），王羲之出任会稽内史，拜右军将军，世称王右军。晋室东迁后，文人南移，江南山水钟灵毓秀，给文人以熏陶。其间王羲之结交名士，登临山水，辞官居山阴（今浙江绍兴）。王羲之雅好服食养性，初渡浙江，便有“终焉之志”[3]。会稽境内多名山水，峰峦隆峻，吐纳云雾，潭壑镜彻，清流泻注，名士多居此。王羲之寄情自然，风流倜傥，洒脱不羁，“与东土人士尽山水之游，弋钓为娱。又与道士许迈共修服食，采药石不远千里，遍游东中诸郡，穷诸名山，泛沧海”[4]。升平五年（361年），王羲之病故，葬于与会稽比邻的剡县金庭（今浙江嵊县）。

王羲之出身名门，做官务实而有政绩，思想中既有入世求实的儒家思想，又有道家崇尚自然的出世思想，自称：

---

① [illegible]：《中国艺术史导论》，[illegible]

② 《晋书》卷八十《王羲之传》，北京：中华书局，1974年版，第[illegible]页。

③ 《晋书》卷八十《王羲之传》，北京：中华书局，1974年版，第[illegible]页。

④ 《晋书》卷八十《王羲之传》，北京：中华书局，1974年版，第[illegible]页。

“从山阴道上行，如在镜中游。”其一生所交名士多为崇尚清谈者，自己更是玄言高手，时有“高爽有风气，不类常流”之誉。时代风气、个人情性与地理环境影响促进了王羲之为代表的新书风的形成，如陶弘景所称：“逸少自吴兴以前，诸书犹为未称。凡厥好迹，皆是向在会稽时、永和十许年中者。”[1]

王羲之青少年时期，主要从卫夫人学习楷书，从叔父王廙学习行书。对于张芝章草，王羲之也多有吸收，并自称可与张雁行。王羲之对钟繇笔法的吸收则是通过其启蒙老师卫夫人传授的。他对钟繇楷书进行了变革，将其结体易扁为方，横画改平势为斜势，即所谓“斜画紧结”。我们从其所临钟繇《宣示表》中可见这种迹象。其晚年所书的《黄庭经》、《东方朔画赞》，更可以看到其楷书对前代的改造，结字更加紧凑，变化亦生动。经过王羲之的变革，楷书完全“楷化”，脱去钟氏楷书中的隶书遗意。王氏楷书，已无手迹，今天能见的只是刻本、摹本和唐以后的临本。《乐毅论》、《黄庭经》、《东方朔画赞》等是其楷书的代表作品。其楷书的横、竖起笔一拓而下，收笔一改魏晋楷书的重按。翻折的运用、点画的呼应、钩挑的纯熟都表明其技法上的完善。并在此基础上，表达个人的性情，拓展了书法的意境。如孙过庭所言：“写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折。暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”[2]这正是说明其楷书由

① 陶弘景：《论书启》，见《历代书法论文选》，第71页。

② 孙过庭：《书谱》，见《历代书法论文选》，第128页。

技入情，表达了丰富的情感和内涵。楷书的发展，汉代后期为草创期，钟繇对楷书的发展为变革期，至王羲之时，楷书已经完全成熟，在笔法、结字、章法上都已形成了楷书的审美样式，王羲之以后的楷书多在其基础上加以发展和变化。

王羲之的草书是书法史上草书发展的一个重要转折点。王羲之的草书早期从张芝入手，后转今草。其作品中，如《十七帖》中的《寒切帖》、《冬至帖》、《多日帖》、《八日帖》和《伏想清和帖》等，在今草体势中使用了许多章草用笔，字形趋横势，转折多用翻笔，中锋、侧锋并用，质朴与妍美并存。而另有一路作品如《初月帖》（图53）、《上虞帖》、《远宦帖》等，用笔即侧即中，结体开合自由，牵丝连贯，俯仰相应，不少字连成一组，构成块面，有强烈的节奏感，突破了篆隶和章草中直线式的布局，通篇呈飞动之态，在书法史上开创了草书风格的新局面。这种草书，对王献之的一笔书，唐代张旭、怀素的狂草都有重要影响。

王羲之的书法，对后世文人流派书法影响最大的是行书。《姨母帖》（图54）是王羲之新体书风未形成前的行书代表作。帖中留有隶书遗意，洋溢出古拙的气息，横画取平势，方折多塌肩，字不相连，字形也较方，这与钟繇时代的风气较为接近，反映了王羲之此时继承前人书法的特质。王羲之成熟时期的行书代表作有《兰亭序》（图55），《丧乱》、《二谢》、《得示》三帖（图56）等。这些行书在用笔上，一改《姨母帖》中以中锋为主的笔法，从草书与新体楷书中加以借鉴，中锋、侧锋并用，而归于中锋。在章法

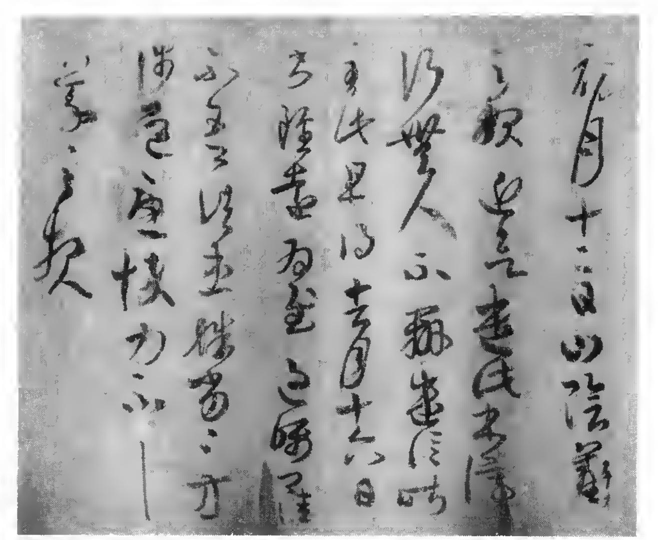


图53

[图53]

王羲之《初月帖》，东晋，纵26.3厘米，横32厘米，辽宁省博物馆

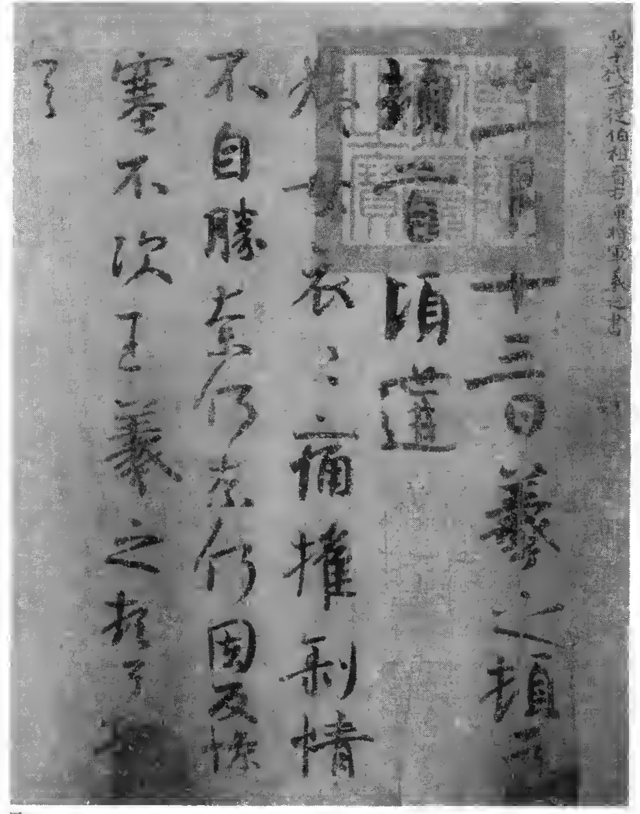


图54

[图54]

王羲之《姨母帖》，东晋，纵26.3厘米，横53.8厘米，辽宁省博物馆

上，突破了隶书体系的横式而吸收草书章法，以连贯的气势形成纵势，表现出行书的节奏美。其中，对后世影响最大的是《兰亭序》。

永和九年（353年）三月三日，王羲之与近四十位东晋名士聚集于会稽的兰亭，庆贺传统的修禊日。那天天朗气清，群贤毕至，他们沿着清溪，流觞曲水，宴游赋诗，畅叙幽情，轮流将沿溪缓缓而下的杯中酒乘兴喝完，后由王羲之写下了这篇序文，记录当时的欢愉之情，同时悲叹现世的转瞬即逝。《兰亭序》将流便速急与蕴藉平和的书风糅合在一起，用灵动的个人表现方式改变了古代庄重的碑式风格，形成了新的审美样式，成为后世行书的典范，世称此作为“天下第一行书”。唐代孙过庭评：“右军之书，末年多妙，当缘思虑通审，志气和平，不激不厉，而风规自远。”[①] 他的这种崇尚自然的天趣和清秀冲和之美，既体现儒家的和谐中庸的审美观，又与道家自然萧散相一致。

千百年来，《兰亭序》由于大量传拓、临摹，使得此帖形成了特有的生命力，和东晋以来的书法发展相始终，历代对此帖的著录、研究一直不断。唐代《法书要录》收有何延之的《兰亭记》，记载了《兰亭序》在隋唐之际的收藏和流传。宋代桑世昌的《兰亭考》汇集了散见各处的著录、笔记、题跋中的有关资料，进行考订和分类，后俞松又根据其所藏兰亭的题记，编成《兰亭续考》，此两书保存了大量唐宋时期关于《兰亭序》的临摹、翻刻、流传、著录及评论的资料，十分珍贵。此后相关此帖的研究和考订一直不断，

---

① 孙过庭：《书谱》，见《历代书法论文选》，第129页。

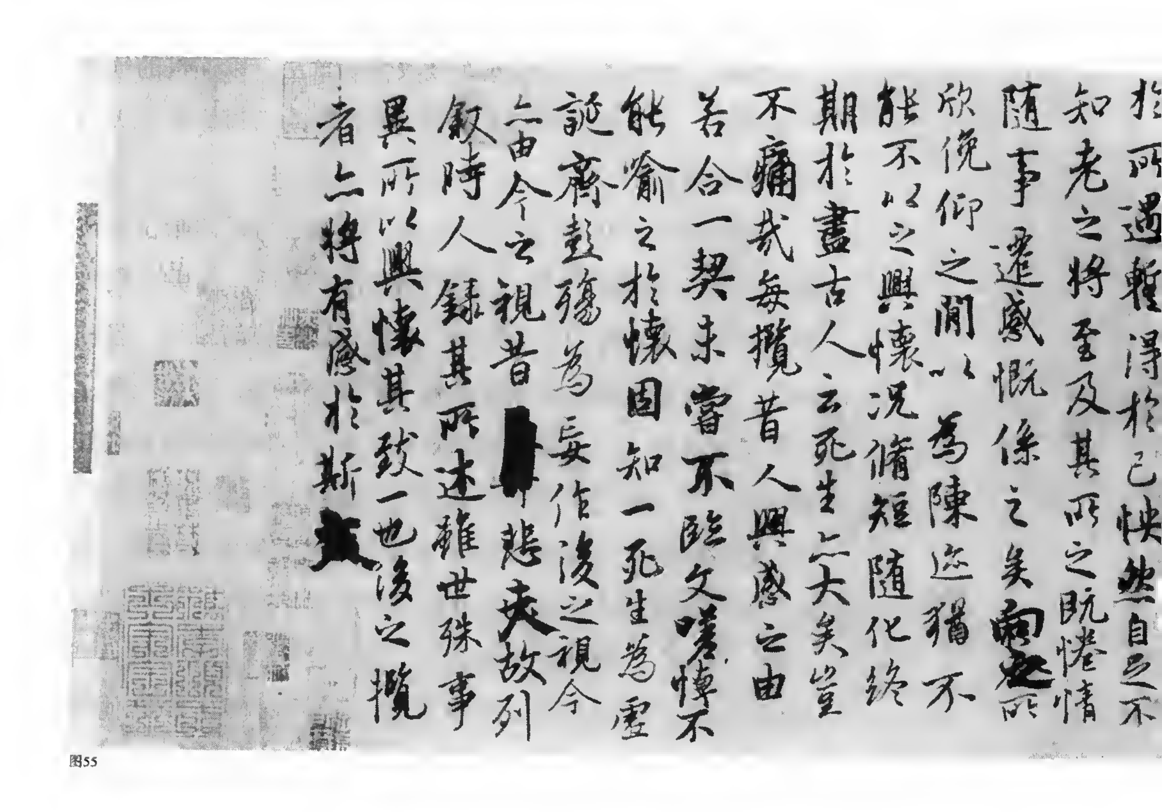


图55

更增加了此帖的神秘色彩。1964年和1965年，东晋《谢鲲墓志》和《王兴之夫妇墓志》先后在南京出土，郭沫若根据两志的书体，发表了《由王谢墓志的出土论到兰亭序的真伪》一文，认为东晋时代不可能存在《兰亭序》那样遒美而全无隶意的书法，进而否定《兰亭序》。此文发表后，引发了著名的“兰亭论辨”。有关争辩真伪和“兰亭学”的文章，后编成《兰亭论辨》和《兰亭论集》两书出版。

[图55]

王羲之《兰亭序》神龙本，东晋，纵24.5厘米，横69.9厘米，北京故宫博物院

王羲之的书法，是中国书法艺术自觉化的产物，又是魏晋以来文人书法流派的结晶，是王羲之的伟大创造。汉末以来，书法自觉化的明显趋势是求美倾向，钟繇在朴风尚浓的阶段，使书法更为典丽，到了王羲之，成为书坛求美大趋势

的集大成者。唐代张怀瓘称其“开凿通津，神模天巧，故能增损古法，裁成今体”[①]，梁武帝称其“字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙，故历代宝之，永以为训”[②]。“龙跳”谓之动态，“虎卧”谓之静态，王字中的“动”、“静”合一之美深刻地影响着后代书法的发展。他的书法表现了东晋文人的精神面貌，完成了魏晋时期书法史上最重大的变革，将书法艺术推向历史的高峰，成为后世文人书法取之不尽的源泉，王羲之因此被后世尊为“书圣”。

---

① 张怀瓘：《书断》下，见《历代书法论文选》，第205页。

② 萧衍：《古今书人优劣评》，见《历代书法论文选》，第81页。

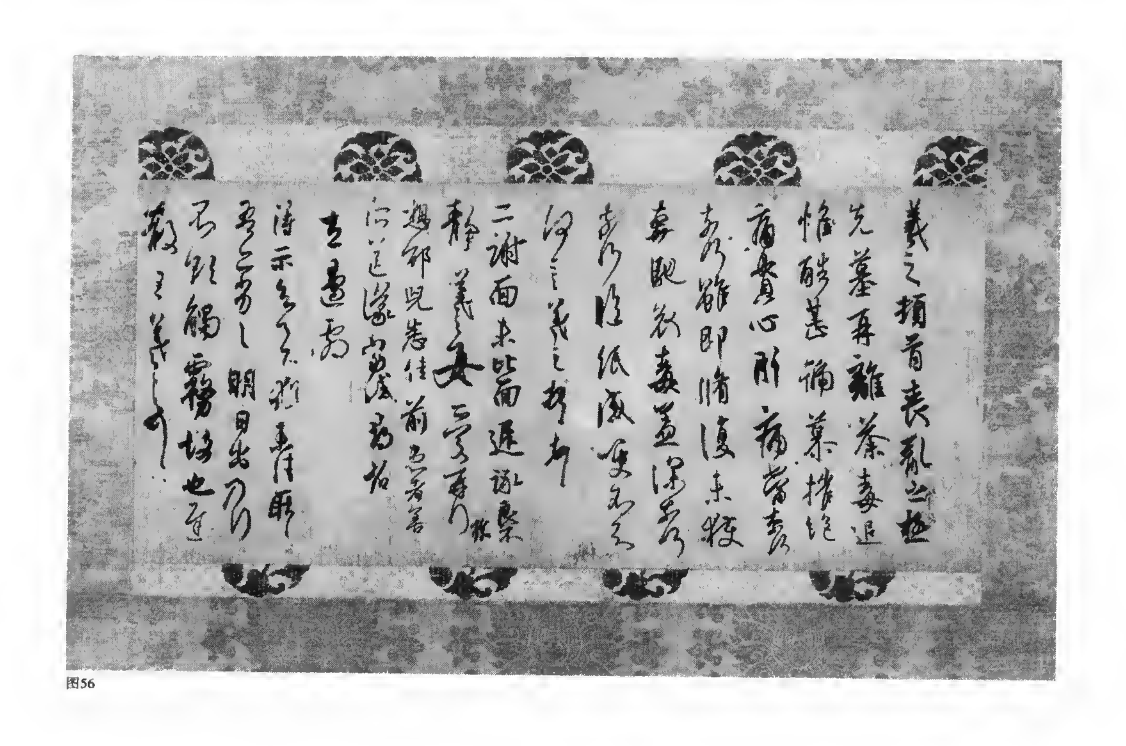


图56

王羲之在其后的百年影响着南朝书风，并逐渐影响北方。唐初，太宗以帝王之尊推崇王羲之，亲为《晋书》作《王羲之传》，使王羲之书法得到前所未有的推广。楷书一脉，初唐欧、虞、褚、薛均从王羲之的楷书中走出，至颜真卿临摹王羲之，糅入雄强之质，又加以装饰和放大，转妍为质，另开一面。行书一脉，王羲之蕴涵着“平正”和“欹侧”的两个方向，以后成为帖学两大派系的策源地。智永、虞世南、褚遂良、陆柬之，蔡襄、赵孟頫、文徵明、董其昌等继承其平和秀逸一路；王献之、李世民、欧阳询、李邕、颜真卿、杨凝式、米芾、王铎等发展其欹侧跌宕一路。他的草书一脉，从王献之到中唐张旭、怀素，将其纵逸一路向前推进，在中唐卷起狂草波澜。到了明代后期，再掀新的狂

[图56]

王羲之《丧乱》、《二谢》、《得示》三帖，东晋，纵26.2厘米，横58.4厘米，日本宫内厅

草书风高潮。

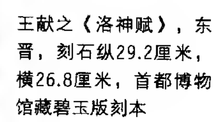
王献之（344—388年），字子敬，王羲之第七子，官拜中书令，时称献之为大令。其“少有盛名，而高迈不羁，虽闲居终日，容止不怠，风流为一时之冠”[①]。献之从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇，若秋冬之际，尤难为怀，他在钟灵毓秀的江南山水中得“江山之助”。

王献之幼从父学书，七八岁时，“羲之密从后掣其笔不脱，叹曰：此儿后当复有大名”[②]。羲之教其临《乐毅论》，“学竟，能极小真书，可谓穷微入圣，筋骨紧密，不减于父”[③]。其后又习张芝今草之法，后加以变革，他曾对其父言：“古之章草，未能宏逸，顿异真体，今穷伪略之理，极草纵之致，不若稿行之间，于往法固殊也，大人宜改体。”[④]“稿行之间”即草行之间或行草结合，这种书体与王羲之不同，新妍过其父，正合时尚之美，“爱妍而薄质，人之情也”，其行草书法情驰神纵，超逸优游，被称为“笔法体势之中，最为风流者也”[⑤]，其打破束缚，突出人生情感，正是其书法艺术创造力的源泉。

王献之擅长多体，史载包括八分、章草、飞白、草书、行书、行草和楷书，后世所存未见八分、章草和飞白，传世

① 《晋书》卷八十《王羲之传》，北京：中华书局，1924年版，第2104页。
② 《晋书》卷八十《王羲之传》，北京：中华书局，1924年版，第2105页。
③ 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第181页。
④ 张怀瓘：《书断》上，见《历代书法论文选》，第164页。
⑤ 张怀瓘：《书议》，见《历代书法论文选》，第149页。





[图57]

王献之《洛神赋》，东晋，刻石纵29.2厘米，横26.8厘米，首都博物馆藏碧玉版刻本



图57

有其他数种书体，小楷如《洛神赋》（图57），此为晋人楷书之精品，与王羲之《黄庭经》、《乐毅论》比较，明显变内擫为外拓，变蕴藉为放逸，字法端劲，有鲜明的个人特征。草书如传《中秋帖》（图58）、《奉别帖》、《相彼帖》等，气势开张，上下映带，连绵不绝。行书《廿九日帖》体势偏扁，草、行、楷间杂，用笔精到，沉着而开阔。行草《鸭头丸帖》（图59）、《适奉帖》等，散朗多姿，神骏爽利。这些作品，在继承其父的基础上，更显献之自家风格。其用笔瘦挺，体势瘦长而外展，行气紧密，飞扬峭

[图58]

（传）王献之《中秋帖》，东晋，纵27厘米，横11.9厘米，北京故宫博物院

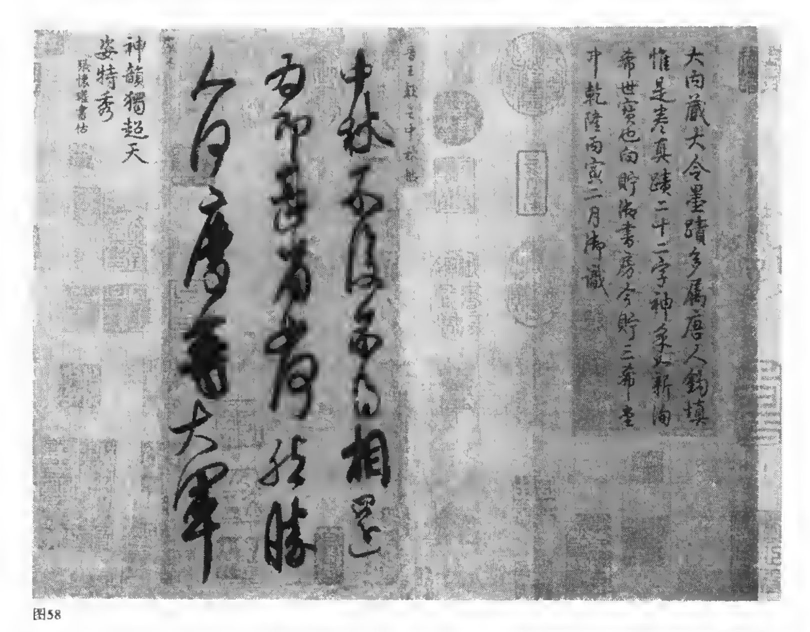


图58

[图59]

王献之《鸭头丸帖》，东晋，纵26.1厘米，横26.9厘米，上海博物馆

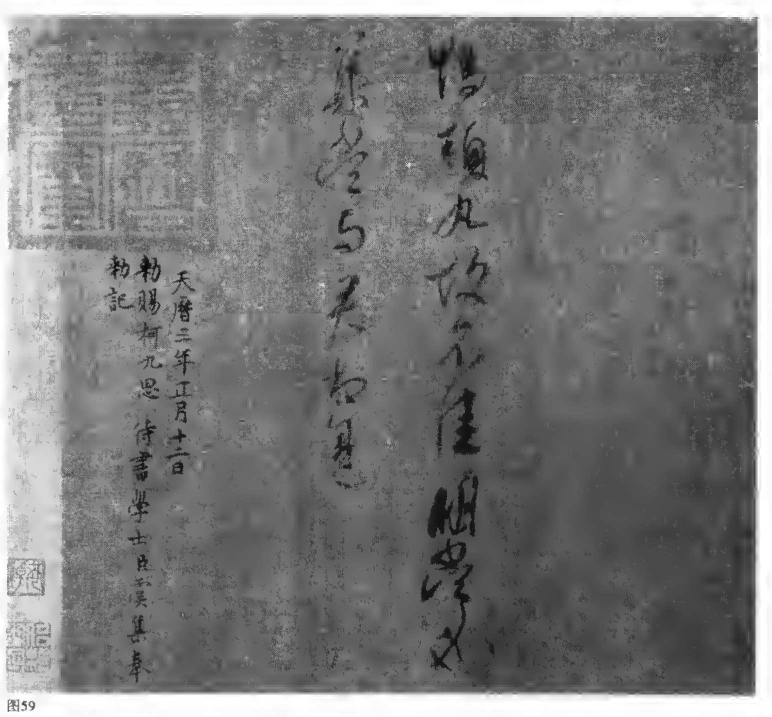


图59

拔，作品充满气势，形成了前所未有的丰神潇洒、韵致卓绝的新书风。米芾评其“运笔如火箸划灰，连属无端末，如不经意，所谓一笔书”[1]。明代杨慎称：“王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画，乃是自始至终连绵相属，气脉不断尔。”[2]这种在运笔和章法上的变化，使中国传统笔法更加丰富。

王献之书法对后世影响亦十分深远。其与父羲之并称“二王”，王献之代表了更新的潮流，名响当时。从王献之于其父后崛起，到梁武帝时代，南朝的文人流派书法时兴王献之书风达百年之久。梁武帝登位后，钟、王书法重新兴起，然王献之笔法已融入文人书法之中。唐代初年，唐太宗扬羲抑献，直到孙过庭《书谱》中亦如此，到中唐浪漫写意书风的兴起才使王献之书法重新受到重视，张怀瓘的书论中亦高度评价了献之的行草书法，使人们重新对其认识。宋代刻帖风行时，“二王”再次被视为同一体系。

王献之在其父羲之的基础上对行草进行变革，完成了自钟繇、王羲之以来的又一阶段的变革，使文人流派书法发展到了一个新的高度。他的书法是王羲之书风的延伸和发展，“父子之间又为今古”[3]，王献之在王羲之的“灵和”之外又显“神骏”，他们共同构成的“二王”体系为文人流派书法树立了楷模。

除王羲之、王献之外，东晋还有不少书家，他们主要

---

① 米芾：《书史》，见《美术丛书》，第646页。

② 杨慎：《升庵外集》卷九十四，见《历代笔记书论汇编》，南京：江苏教育出版社，1996年版，第146页。

③ 虞和：《论书表》，见《历代书法论文选》，第50页。

集中在当时著名的士族门庭。东晋时期，王、郗、庾、谢等都为望族，显赫一时。唐代窦臮这样形容："博哉四庾、茂矣六郗、三谢之盛、八王之奇。"[1] 孙过庭亦云："东晋士人，互相淘染。至于王、谢之族，郗、庾之伦，纵不尽其神奇，咸亦挹其风味。"[2] 足见他们在书法上的影响。

王氏一门为东晋初期最显赫的望族。王羲之的父辈中，从伯王敦、王导、叔父王廙，羲之七子中除献之外，凝之、徽之、操之均有书名，或擅楷、或擅行、或擅草，羲之从兄弟恬、洽、邵、荟等都为一时书坛俊彦。其中，王洽的长子王珣有《伯远帖》（图60）传世，为后世留下了东晋唯一的文人书家真迹。清安歧称此帖"有自然沉着之气，非唐摹双钩者"[3]。清乾隆时入内府，为乾隆所藏"三希"之一，三希堂由此得名。[4]

郗门书家在当时亦有相当的影响，如王羲之的岳父郗鉴，"草书卓绝，古而且劲"[5]。郗愔，字方回，章草入妙，草隶入能，"虽齐名庾翼，不可同年，其法遵于卫氏，尤长于章草，纤秾得中，意态无穷，筋骨亦胜"[6]。其弟郗昙，草书重气势。其子郗超亦善书。

庾门书家在东晋书坛曾有过影响，王羲之书风兴起后，庾氏弟子效仿，其书风为王门所掩。著名书家如庾翼，字稚

① 窦臮：《述书赋》上，见《历代书法论文选》，第241页。
② 孙过庭：《书谱》，见《历代书法论文选》，第126页。
③ 安歧：《墨缘汇观》卷一，见《丛书集成初编》，第7页。
④ 另两种为唐摹王羲之《快雪时晴帖》和米芾临王献之《中秋帖》。
⑤ 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第186页。
⑥ 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第186页。



[图60]

王珣《伯远帖》，东晋，纵25.1厘米，横17.2厘米，北京故宫博物院

图60

恭，字势偏近章草，唐代窦臮评其“积薪之美，更览稚恭，名齐逸少，墨妙所宗”[1]。其兄庾亮、弟庾怿、庾冰皆善书。

谢门书家也是东晋士族书家中的重要一脉，如谢安（320—385年），字安石，“神识沈敏，风宇条畅，善行书”[2]。与

① 窦臮：《述书赋》上，见《历代书法论文选》，第241—242页。

② 《晋书》卷七十九《谢安传》，北京：中华书局，1974年版，第2072页。

王羲之等友人游处十年，书法蕴虚静，“方圆自穷，礼法拘性”[①]。谢氏兄弟中，谢尚善草书，谢万工行草，均显谢家书风。东晋书家著名的还有如桓温（312—373年）及子桓玄（369—404年）、茅山道士杨羲（330—386年）等。

四、魏晋书法精神

魏晋时期的两百年在书法史上有着突出的地位。从民间遗存的墨迹可知，草、行、楷这几种新体在经过东汉以来民间的酝酿之后，到魏晋时期已趋向成熟，并脱去隶书时代的影响，到王羲之、王献之的出现，使草、行、楷书体发展到了高峰。魏晋时期既是书体演变的终结期，又是书法技法的集大成时期，后世的技法在此基础上不断变化和丰富。魏晋书法还走向了完全的自觉阶段。书法在社会各阶层普遍成为一种有意识的欣赏对象，书法与棋弈、绘画等一起成为衡量人的标准之一。文人开始有意识地追求书法美，把其作为自觉的艺术实践活动，文人书法流派不断壮大。随着新体走向成熟，文人流派书法不断更新，这种新风换代、流派交替的现象，促成了自汉末发端以来的文人流派书法的巨大变革，即以钟繇、王羲之、王献之三个流派阶段为代表，深刻影响了中国书法的发展。这种师承祖述而相沿成线，成为后世历代书法艺术递进传承的基本轨迹。

魏晋的玄学清谈对书法发展产生了重要的影响，并形成特有的书法精神。魏晋时期，因统治集团的激烈斗争和战争

---

① 窦息：《述书赋》上，见《历代书法论文选》，第242页。

的连绵，使得曾经在两汉时期大盛的经学急剧衰退，文人士大夫抛弃了两汉经学传统，重新解释天道自然，提出“贵无”的思想体系，这种以老庄思想为本的玄学对儒学的改造，使玄学风靡。士大夫文人中出现了以嵇康、阮籍为代表的竹林七贤，他们以老庄为师，嗜酒任性，崇尚自然，对儒家传统的僵化教条以极大的冲击，人性得到解放。在魏晋善谈玄学的高层文人中，许多门阀士族如王门、谢门、郗门、卫门的士大夫文人均为著名书家。他们纵谈玄理，崇尚自然山水，高扬人性，追求无限超越的人格特征。“会稽佳山水，名士多居之”，魏晋文人在充分认识自然之美的同时，意识到自然是人性美与艺术美的和谐，是对整个宇宙、人生的感受和领悟。自我意识的觉醒，促进了书法风气的兴盛，望族世家世代承递，相互融合，也成为魏晋文人书法流派兴起的重要因素。

魏晋时期的道教和佛教也对书法有很大影响。陈寅恪曾指出:“东西晋南北朝，天师道为家世相传之宗教，其书法亦往往为家世相传之艺术。如北魏之崔、卢，东晋之王、郗，是其最著之例。旧史所载奉道世家与善书世家二者之符会，虽或为偶值之事，然艺术之发展多受宗教之影响，而宗教之传播亦多依艺术为资用。”[①] 王羲之即信奉五斗米道教，郗氏大族中的书法家如郗愔、郗昙均信此教。著名道教领袖如东晋的杨羲、梁代的陶弘景均为一时著名书家。王羲之的《乐毅论》、《道德经》、《黄庭经》，杨羲的《黄庭内景经》等作品，均为道家经典，可窥其时崇尚道教之盛。

---

① 陈寅恪：《金明馆丛稿初编》，上海：上海古籍出版社，1980年版，第34页。

佛教对门阀士族影响也很大，常和儒、道两教相结合。东晋时王、谢、郗、庾等门阀士族也多为佛教的支持者。佛经的内容常常渗入到玄学清谈之中。以书法作佛事，在魏晋时期也非常普遍，佛教盛行中，写经与刻经留下了无数的书法遗迹，它们特殊的审美样式对后世书法有一定影响。

在魏晋时代文人流派书法的大变革中，书法理论得到了很大发展，它是书法进入自觉时代后的必然产物。流传至今的有西晋卫恒的《四体书势》、索靖的《草书状》、传为卫铄的《笔阵图》和传为王羲之的《题卫夫人笔阵图后》等。这些书法理论，在鉴赏和品评具体书家和作品中，一些重要的批评范畴得以确立，如“骨”、“肉”、“筋”以及“言”、“意”、“象”和“心”、“手”等观念及其相互关系，都丰富了书论的范畴，书势、书状等描述了书体的形态美，体现了人们对自然美与书法艺术美的认识。尽管有些为后世伪托，但仍可看到当时人注重研究书法艺术门类，重视用笔技巧，探讨笔法内涵，对书法理论发展产生了重大的影响，奠定了中国古代书论的基础。

五、 东晋刻石

由于曹魏禁碑，此后的西晋禁碑更严，因而墓志代起。墓志是由东汉埋入墓圹的刻石文字转化而来，故又称圹志、埋志。西晋时的墓志有圭形、圆首、有额有穿，还保留着碑刻的形制。近几十年发掘出许多东晋的墓志，有石刻和砖刻两类。这些墓志延续了西晋刻碑使用隶书的习俗，表现出复古的倾向。但由于受到隶书向楷书变革时代的影响，此时的

隶书已不再“规范”，而是表现为隶书与楷书两体的相互渗透和交混。这一时期的刻石，虽受楷书新风浸染，但在刊刻刀法上尚沿习了隶书时代传统刻工的程式。

1964年南京戚家山出土的《谢鲲墓志》（323年）为东晋早期墓志，全文为隶书，但已非纯粹意义上的汉隶风骨，其横画起笔以折刀头法，两端皆向上挑起保留着魏晋时代的刻工程式，在体势上变扁为方，笔画中的波挑不如汉隶明显，减弱了其“隶”势而显“楷”态。《王兴之夫妇墓志》（348年）（图61）、《王闽之墓志》（358年）、《王丹虎墓志》（359年）、《王建之妻刘媚子墓志》（371年）、《王建之墓志》（372年）等都为旧制的隶书样式，以隶书为体变形，融进了楷书笔法，势态方整，字距、行距大体等同，与东吴时《谷朗碑》的刻工程式一脉相承。这些墓志在笔法上少波挑，并夹入少量的楷书笔法。刻法上保留着魏晋时代洛阳地区隶书碑刻程式中折刀头法，刊刻作双刀平切，刻画方截平直，结体有拙趣，多见装饰性。有的还运用了篆书中的“倒薤”撇法，具有复古的特征。《谢鲲墓志》和《王兴之夫妇墓志》出土后，郭沫若发表了《由王谢墓志的出土论到〈兰亭序〉的真伪》一文，使得两碑声名远播。郭氏将这类工匠的书刻字迹作为比较和推测王羲之新体书风参照物的方法，是不科学的。此外东晋早期墓志《张镇墓志》（325年）、《刘剋墓志》（357年）等亦与王氏墓志具有相类的装饰特征，用双刀平切刊刻，起笔为楷法方头而收笔则或隶之波磔，或楷之平捺，字形虽方正然已非隶书之形，字中常见长短参差之笔，多有楷意，笔画也无起落粗细的变化。

建康作为东晋的文化中心，其墓志的装饰风气至中期愈

[图61]

《王兴之夫妇墓志》，东晋，原石纵28.5厘米，横37.3厘米，南京市博物馆



图61

演愈烈。上述风格大量出现在王氏家族的墓志上，反映了东晋士大夫贵族墓志讲究精工和装饰性，使其更为庄重肃穆。这种以旧体隶书为其装饰对象的风气也影响到南方各地，东晋义熙元年（405年）刊刻于云南边陲的《爨宝子碑》，可视为这一体系铭石书法风格的延伸。

《爨宝子碑》（图62），全称《晋故振威将军建宁太守爨



图62

宝子碑》，乾隆四十三年（1778年）于云南曲靖县南发现。此碑楷隶相参，书者显碑中方折锋利的点画棱角，明显是刻手在书丹基础上有所发挥。在结体上不拘于隶，字形上表现于整齐中有错落，奇巧而显异态。当时的碑刻仍以旧体来表示庄重，因而有学者认为此碑“想模仿八分而又学不像，字体显得很不自然”①。《爨宝子碑》这种并不高级的刻手所完成的“生拙”感在清末康有为的《广艺舟双楫》中得到极大褒扬，认为“朴厚古茂，奇姿百出，与魏碑之《灵庙》、《鞠彦云》皆在隶、楷之间，可以考见变体源流”②。其

[图62]

《爨宝子碑》，东晋，碑高183厘米，宽68厘米，云南曲靖

① 裘锡圭：《文字学概要》，北京：商务印书馆，1988年版，第93页。

② 康有为：《广艺舟双楫·宝南第九》，见《历代书法论文选》，第805页。

实，类似这样的碑刻手法并非仅见于滇南，在中原、东南、西北的碑刻中也不少见，反映出东晋碑刻较曹魏和西晋之时已有所松动。《爨宝子碑》与南朝的《爨龙颜碑》（458年）被后人并称为“二爨”。

立于东晋隆安三年（399年）的《杨阳神道阙》，清末发现于四川涪陵。康有为称“《枳杨府君》（《杨阳神道阙》）笔法之佳固也。考其体裁，可见隶楷之变，质其文义，绝无谀慕之词，体与元常（钟繇）诸帖近，真魏晋之宗风也”[1]。其书风浑厚雄肆，笔画肥厚古拙，结体宽博方正，横画改折刀头法为两端上翻，可见笔法、刀法受时代影响，为隶书旧式，然结构已楷化。这类碑字结构虽已楷化，但实际还是隶书的体势和用笔，加上来自中原的刻工程式，承续了魏晋隶书方截的起笔，横画捺笔的收笔均笔锋上挑，有明显的隶意。这些碑刻与西晋《郛休碑》、《杜谡墓门题记》（290年）、十六国时期北凉《沮渠安周造寺碑》（445年）、《镇军梁府君墓表额》手法都是一致的。

东晋义熙十年（414年）所立的《好太王碑》为古高句丽国王的碑刻，清光绪初发现于吉林省集安。此碑气象宏大，古朴庄严，字形方整略扁，取隶书体势而去其波挑，刊刻时间虽处于魏晋书体嬗变时期，然刊刻沿用汉代铭石书中简率一路的传统刻法，受到新体楷书影响较小。这种隶书笔画中少波挑，平直简率的方法和西汉《五凤二年刻石》、新莽《莱子侯刻石》、东汉《三老讳字日记刻石》、《裴岑纪功碑》等相类。

---

① 康有为：《广艺舟双楫·余论第十九》，见《历代书法论文选》，第836—837页。

南妍北质

一、南朝风流

南朝书法由于对“二王”书法传统的继承和弘扬而成为中国书法史上的一个重要发展阶段。自宋至梁初，书坛为王献之所笼罩，比王献之趋于古质的王羲之书风反而不被重视。从梁中期开始，由于梁武帝力推王羲之，以钟繇、王羲之为代表的古风又相继崛起。南朝书家极多，各代帝王均好书法，擅书者亦不乏其人，其主流反映了东晋以来士族文人流派书法艺术的发展。南朝宋时最有时名的书家是王献之的外甥羊欣。羊欣（370—442年），字敬元，泰山南城（今山东费县）人。善隶、行、草。宋帝曾命虞和收集佳书，得羊欣书六卷。唐张怀瓘《书断》卷中列其隶、草、行书入“妙品”，时人有“买王得羊，不失所望”之语。传世书迹

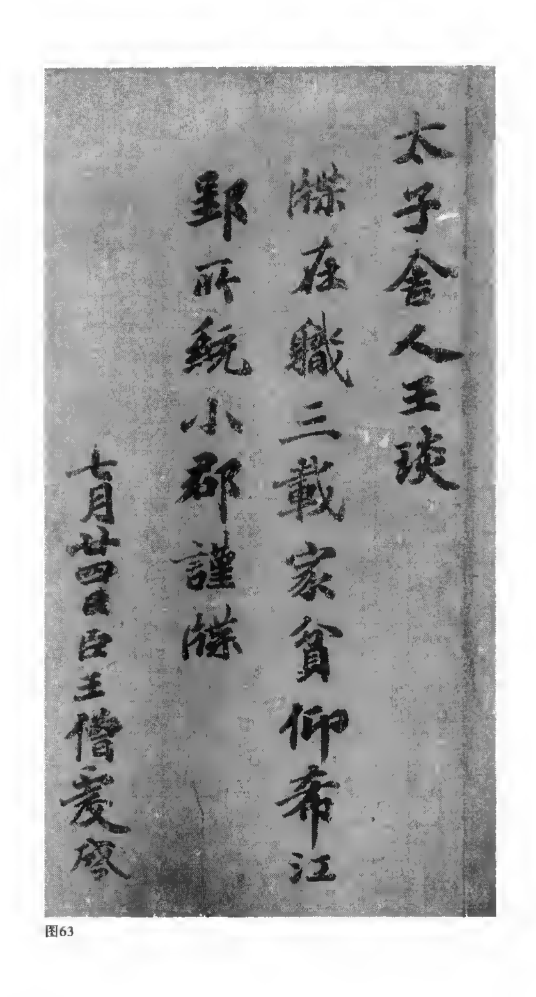

太子舍人王琰
牒在職三載家貧仰希江
郢所統小郡謹牒
七月廿四日臣王僧虔啓

图63

[图63]

王僧虔《太子舍人帖》，南朝齐，纵26.3厘米，辽宁省博物馆

有《暮春帖》，相传还著有《采古来能书人名》、《笔阵图》。南朝宋著名书家还有王微、孔琳之、薄绍之、谢灵运、谢庄、虞和等。

南齐享有盛名的是王羲之从兄王洽的四世孙王僧虔。王僧虔（426—485年），字简穆，琅邪临沂（今属山东）人，仕宋、齐二朝。喜文史，善音律，工书。齐高帝尝与其赌书毕，问曰："谁为第一？"僧虔曰："臣书臣中第一，陛下书帝中第一。"时称善对。现存书迹有《太子舍人帖》（图63）。梁

武帝说其书法“如王、谢家子弟，纵复不端正，奕奕皆有一种风流气骨”[①]。所著《书赋》最早对书家的创作过程、规律、特点进行阐述，强调“情”、“思”等要素在创作中的重要性，标志着古代书论研究走向自觉，开唐代孙过庭《书谱》之先。此外还有《论书》对汉魏至南朝三十多位书家进行评议。其子王慈、王志书风与僧虔一脉相承，皆取法王献之，其父王昙首、孙王筠亦有书名。南齐著名书家还有齐高帝萧道成、子萧赜等。

梁时隐居句容句曲山（今江苏茅山）修道的陶弘景（456—536年），字通明，号华阳隐居，丹阳秣陵（今南京东南）人。梁武帝即位后，每有吉凶征讨大事，无不前以咨询。时人谓为“山中丞相”。工草隶、行书尤妙。梁武帝评其“骨体甚峭快”[②]，张怀瓘列其隶书、行书为“能品”，以为其书“师祖钟、王，采其气骨，然时称与萧子云、阮研等各得右军一体，其真书劲利，欧（阳询）、虞（世南）往往不如”[③]。焦山的《瘗鹤铭》传为其刻。所作《与梁武帝论书启》为最早讨论书法真伪、鉴定等内容的书论。

梁朝的创建者梁武帝萧衍（464—549年），字叔达，博学能文，重儒立学。工书，尤好草书、虫篆。张怀瓘《书断》列其草书入能品，评称“状貌亦古，乏于筋力”[④]。传世有《异趣帖》等。所著《答陶弘景书》讨论法书真伪的鉴

---

① 萧衍：《古今书人优劣评》，见《历代书法论文选》，第82页。
② 萧衍：《古今书人优劣评》，见《历代书法论文选》，第82页。
③ 张怀瓘：《书断》下，见《历代书法论文选》，第200页。
④ 张怀瓘：《书断》下，见《历代书法论文选》，第200页。

定；《观钟繇书法十二意》阐述钟繇及张芝、“二王”书风的特征。其子萧纲、萧纶、萧绎均善书。仕齐、梁的萧子云（486—548年），诸体兼备，梁武帝重其书。张怀瓘《书断》列其隶书、飞白为妙品，小篆、行书、章草、草书为能品。所创小篆、飞白，意趣飘然。梁朝著名的还有沈约、袁昂、阮研等。

晋时曾一度禁立碑，虽禁而不止，但碑刻仍较少。南朝承袭前朝风气，碑刻流传亦不多，较著名的有《爨龙颜碑》和《瘗鹤铭》。

《爨龙颜碑》（图64），刘宋大明二年（458年）立于云南陆凉县贞元堡，道光六年（1826年）由著名学者阮元访得。此碑书风险劲简古，雄浑庄严，清人桂馥跋此碑“正法兼用隶法，饶有朴拙之趣”；阮福跋此碑称其“字体方正，在楷隶之间”，碑文“体制古茂，得汉碑遗法，非唐、宋人所及。此乃滇中最古之石，极可宝贵”。

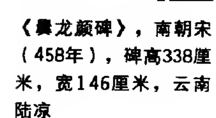
刻于江苏镇江焦山西麓西壁上的《瘗鹤铭》（图65），宋人黄长睿考为梁天监十三年（514年）刻。清人王澍称其“书法虽已剥蚀，然萧疏淡远，固是神仙之迹”[①]。此碑字体宽绰，有古隶锋棱，为大字之典型。宋代黄庭坚以为王右军书，欧阳修以为顾况书，黄长睿以为陶弘景书，皆未能定。翁方纲《瘗鹤铭考补》以为其署名华阳真逸、上皇山樵、江阴真宰、丹阳外仙尉之类，皆无姓名可考。《瘗鹤铭》自唐代起即受到历代书家重视，宋代诗人苏舜钦有诗句“山阴不见《换鹅经》，京口新传《瘗鹤铭》”，表明其影

---

① 王澍：《竹云题跋》，见《历代书法论文选续编》，第611页。



图64



[图64]

《爨龙颜碑》，南朝宋（458年），碑高338厘米，宽146厘米，云南陆凉

响之大。清代龚自珍认为“南书无过《瘗鹤铭》”，称其为“江南第一石”。此石刻能融南北书风，雄伟飞逸，用笔坚劲沉着，古意盎然。虽为楷书，而不失行书意味。

南朝时期，书法的艺术批评和鉴赏已蔚然成风，这是书法走向自觉的一个重要标志，大批文人的介入更加促成了书法技法的成熟与审美标准的确立。同时期文学上钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》、绘画上谢赫的《古画品录》等文艺评论著作的出现，与书法品评相互影响。刘宋王愔的

[图65]

《瘗鹤铭》，南朝梁，江苏镇江焦山



图65

《文字志》摭采前代书家生平事迹及书体史料甚富，对后世著述体例亦有影响，是我国古代最早的一部书史和品鉴著作。流传至今的除上述羊欣、王僧虔、萧衍、陶弘景的著作外，还有虞龢的《论书表》最早记叙法书收藏、流传等情况；袁昂的《古今书评》仿魏晋人物品藻法评论名家，关注

书家人格对艺术的影响；庾肩吾的《书品》则为书法“品第”著述的开山之作，借用《汉书·古今人表》评量人物的方法，将汉朝以来擅书者分三品九等，把张芝视为上之上的“书圣”，以品第来建立书法名家的阶序。这些书论文字反映出当时书法美学观和书法审美范畴的建立，确认中国古代最初的书法批评标准，其中涉及书体、书家、品评、创作、鉴定、史观等内容，不仅对当时的书法实践有积极的指导作用，对后世书论也产生了重大的影响，奠定了中国古代书学的基本形态。

二、 北朝刻石

南北朝时期，北方由拓跋珪统一北土，经济文化落后。南方经济发达，代表着先进文化，胡人入主中原，少数民族诸侯酋豪多躬染于中原文学，诸国政事亦多仿效。至北魏，鲜卑拓跋氏汉化更盛。魏孝文帝于公元471年即位，他雅好读书，手不释卷，“才藻富赡，好为文章，诗赋铭颂，任兴而作”[①]。又仰慕于华夏礼教，深厌其旧俗，一切师法中原古制。太和十八年（494年）由平城（今山西大同）迁都洛阳，推行一系列汉化政策，包括禁其国人穿胡服、讲胡语，又改其姓氏，与汉人通婚等。北朝统治者提倡汉化并力求与汉文化融为一体。汉与晋皆以孝治天下，北魏袭之，继承厚葬风俗，因而刻石述德风起云涌。同时，改革鲜卑旧俗的措施之一是要求迁到洛阳的民众“死葬河南，不得还北”，设

① 《魏书》卷七下，北京：中华书局，1974年版，第187页。

立墓志的风气在鲜卑贵族上层兴起。另一方面，自西晋覆灭，社会动荡，玄学之风南流，中原不行。佛教趁此空隙，在少数民族建立的王朝中传播开来。佛教宣扬的西方极乐净土为下层饱经战乱颠沛之苦的百姓所信仰，同时也给非中原地区的少数民族统治者以慰藉。至北魏，佛教在北方已十分发达，杨衒之《洛阳伽蓝记》记述了北朝庙宇盛极一时的情况。北方笃信佛教，僧徒多建寺院，造石窟，以此标明佛教形迹，造像记、摩崖刻石、墓志、抄经等大量出现。迁都后的二十年中，北碑体楷书达到了高峰。因而，与南方承袭“二王”笔法，以手札为主要形式的新体书法不同，北朝流行的是铭石书法。清代阮元提出南方以帖胜，北方以碑胜，始有“北碑南帖”之说。

历史上的北朝，是指东晋之后，与南朝对峙的各北方政权，即从北魏统一北方至隋统一全国前的这段时期。书法史上，出于书风的衔接，还常常把西晋南迁后，与东晋对峙的北方十六国时期的书法也归入北朝书法体系之中。这一时期与南方比较，由于战乱频繁，经济衰落，礼乐文章，扫地将尽。因而书法发展滞碍，依旧沿西晋质朴的老路，而未能如南方东晋的书法发展出一种全新的局面。曹魏、西晋皆曾禁碑，南朝继承禁碑之习，而北方则不同，十六国至北魏一统中原，并无禁碑令。北魏孝文帝迁都洛阳后，出现了大量碑刻、造像记、墓志及摩崖刻石等，构成了北朝庞大的刻石书法体系，与南方以文人流派书法的自觉艺术追求形成鲜明的对比。从十六国到北魏孝文帝迁都之前，北朝的刻石沿用魏晋旧习，此时隶楷二体交叉，形构上为楷，而章法、体势、用笔为隶，或形构近隶笔法为楷，如前秦《广武将军碑》

（368年）少整饬而多显夸张，用笔多篆隶之意而又掺杂进楷法，多奇趣；北凉《沮渠安周造佛寺碑》（445年）用扁方界格，在章法上已打破汉隶布局，横画起笔用魏晋折刀头法，收笔出波挑，有装饰味。

孝文帝迁都洛阳之后到北魏后期，以洛阳龙门石窟造像题记和北魏皇族墓地邙山墓志等为主体，形成风格鲜明的魏碑体楷书。因受南方楷书的影响，开始用一拓直下法写横画，改前代的“平画宽结”为“斜画紧结”，同时还保留少量隶书时代的用笔，如掠笔（撇）仍旧多为上轻下重。这一时期的作品以雄奇角出、恣肆刚健为主要特征，是北魏书法发展的鼎盛期。

东魏、西魏至北齐、北周时期，一方面，在刻石中出现了更纯粹的楷书作品，成为隋代南北书风融合的先声；另一方面，东魏、北齐对于北魏后期全盘汉化政策的反动，产生了复古思潮，不仅出现了完全的隶书，也出现隶楷混合的复古回潮。

北朝刻石种类较多，包括碑刻、造像、墓志、摩崖刻经等。碑刻著名的如：《邓太尉碑》（367年）工整整饬，显庙堂气；《太武帝东巡碑》（437年）写刻统一，结字宽博，有欹侧之势，多方折，虽有隶书遗意，但已见北魏楷书之特征；《中岳嵩高灵庙碑》（456年）（图66），为北魏早期刻石的代表，结构多变，横势相映成趣，因结字未定形而显示生拙之趣，多用旧体隶书笔法，但字势却透露出新妍。北魏后期碑刻代表作品《张猛龙碑》（522年）（图67），碑额刻字刚健爽利，斩钉截铁，为北魏孝文帝时期洛阳刻石书风的延续。碑文方圆兼施，结体内紧外疏，欹侧险峻。《吕望碑》（550年）字形端庄，凝重静穆，无霸悍之气，开隋

[图66]

《中岳嵩高灵庙碑》，北魏（456年），碑高213.1厘米，宽99.9厘米，河南登封嵩山中岳庙



图66

唐碑刻之先河。从书风、用笔等方向来看，气势有北魏遗风，而笔法上受到南方新体楷书的影响，纯厚淳和，可视为北朝时南北楷书兼容的代表。

北朝造像题记是魏碑体楷书的典型。是由写与刻两方面综合作用的产物，写、刻常常表现为混融一体，加上北方刻工特有的用刀技巧与程式，富于装饰性的刀法强化了书手方





图67

峻刚健的用笔特征。著名的如龙门造像，其中以《牛橛造像》（495年）为最早，书风及刻工刀法与《中岳嵩高灵庙碑》相比，起笔一拓直下，结字斜画紧结，刊刻平直方峻，体现出北魏楷书走向成熟。就这一时期的风格而言，最有代表性的是龙门四品：《始平公造像记》（498年）（图68）、《元详造像》（498年）、《杨大眼造像记》（约500年）、《郑长猷造像》（501年），它们先书后刻，尽管刻工优劣不同，但都有着一致的刻工程式与用刀风格，表现出刚健雄肆的特征。龙门刻石主要出于鲜卑贵族的拜佛场所，有贵族化倾向，而药王山造像题记如《姚伯多兄弟造像记》（496

[图67]

《张猛龙碑》，北魏（522年），碑高197厘米，宽87厘米，山东曲阜孔庙

[图68]

《始平公造像记》，北魏（498年），碑高75厘米，宽39厘米，河南洛阳龙门石窟

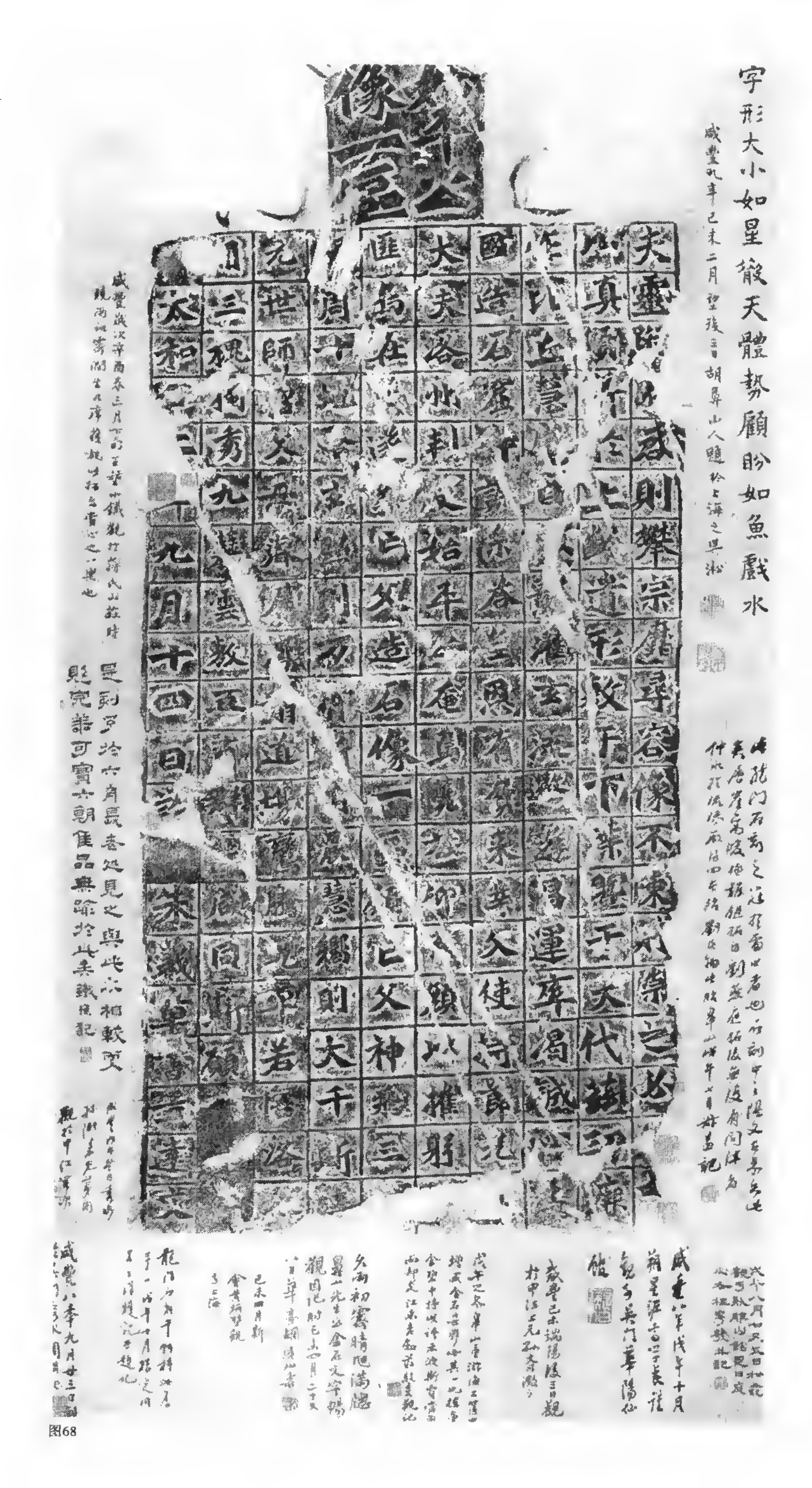


图68

年）、《蒙文庄造像记》（519年）、《仇臣生造像记》（519年）、《廿人造像记》（520年）等，倾向于下层平民化一端。其中《姚伯多兄弟造像记》是道教造像记刻石，为质朴、天趣一路，楷隶混杂，大小错落而结字奇异，有的字迹拙劣，在北魏造像中占有一席之地。

由于政权频繁更替，社会动荡，南北朝时期俗字盛行。颜之推说："晋宋以来，多能书者。故其时俗，递相染尚，所有部帙，楷正可观，不无俗字，非为大损。至梁天监之间，斯风未变。大同之末，讹替滋生。萧子云改易字体，邵陵王颇行伪字，朝野翕然，以为楷式。画虎不成，多所伤败。至为一字，唯见数点，或妄斟酌，逐便转移。尔后坟籍，略不可看。"而北朝更为严重："丧乱之余，书迹鄙陋，加以专辄造字，猥拙甚于江南。"[①]北朝造像等刻石中俗字泛滥，点画偏旁随意增减，结构怪诞谬误，漏字漏刻等现象十分常见，反映了当时书丹者和刻工的字迹拙劣，缺乏对书法美的认识。

北朝的墓志，前期相当程度地保留着西晋的遗风，前秦如《梁舒墓表》（376年）和《崔遹墓表》（395年）书体未脱隶意，质朴古拙，北魏承平年间（452—465年）所刻《刘贤墓志》、《申洪之墓志》（472年），大抵仍为北朝前期铭石书的风范，横画取平势，刊刻时伴以两端翘起的折刀头法。清代以来，在邙山一带集中出土了北魏皇族墓志，风格明显异于北魏前期墓志，刚健之中透出秀润之美，显得妍丽与成熟。在刻工用刀程式和结字造型上，也显示出独特的审美定式，如《元桢墓志》（496年）、《元简墓志》（499

---

① 颜之推：《颜氏家训·杂艺第十九》，见《诸子集成》八，第42页。

年）、《元羽墓志》（501年）、《元思墓志》（507年）、《元嵩墓志》（507年）等书风渐趋精巧。“斜画紧结”和“平画宽结”是北魏书法结体的两个类型[1]，这种邙山地区典型的北魏铭石书风，是后人评述“魏碑”和“北碑”的重要标本，它的主要特征是“斜画紧结”[2]，这种风格到东魏、西魏时发生转变，成为“平画宽结”。北朝这种典型书风对隋唐之际的楷书书风产生影响。除洛阳邙山墓志外，在洛阳以外发现的著名墓志《刁遵墓志》（517年），康有为评为“圆静之宗”；《崔敬邕墓志》笔法圆浑，未被程式所缚，有新鲜脱透之美。刁遵和崔敬邕都是河北人，二人出于望族门庭，葬地都在北魏东部地区，其墓志刻手的这种风格在当地很典型。《张玄墓志》（531年）（图69）用笔精巧，刻工讲究，结字呈扁形而多左倾。何绍基道光年间获得此碑并跋云：“化篆、分入楷，遂尔无神不妙，无妙不臻，然遒厚精古，未有可比《黑女》者。”北魏之后，墓志书法趋于方整，北魏风格影响渐小。

北朝时期摩崖刻石以云峰摩崖刻石最为有名。云峰摩崖刻石和龙门造像题记、邹县四山摩崖刻经并称北魏书法的三大宝库。北朝摩崖刻石在清乾嘉之后，备受文人书家的推崇。如刻于陕西褒斜道石门崖石上王远的《石门铭》，记载北魏永平二年（509年）褒斜道改道之事，就摩崖石势书写凿刻，循魏体楷式，然不易做到，故字形大小、笔画长短、

---

① 沙孟海：《略论两晋南北朝隋代的书法》，见《沙孟海论书丛稿》，上海：上海书画出版社，1987年版，第223页。

② 施安昌：《“北魏邙山体”析》，载《书法丛刊》1994年第2期。

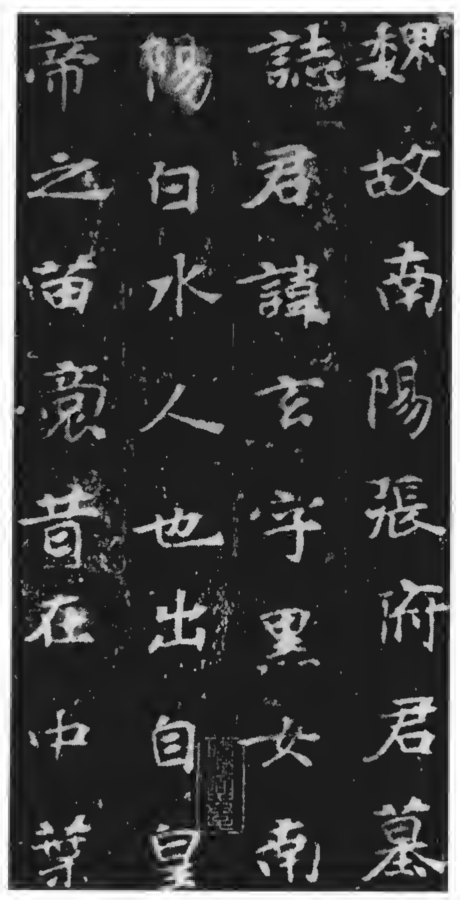



图69

[图69]

《张玄墓志》，北魏（531年），上海博物馆藏旧拓本

行间字距一任自然，结字欹侧紧结，用笔开张，纵逸飞动，少石工装饰用刀之迹，更多地表现天然的意趣。清代碑学兴盛后，康有为大力推重，称其“飞逸奇浑，分行疏宕”[①]。被康有为奉为“魏碑圆笔之极轨”的《郑文公碑》（511年）（图70），方圆有度，气势飞动，雄奇宽博，为云峰摩崖刻石中的精品，沈尹默跋此碑评价甚高：“通观全碑，但觉气象渊

① 康有为：《广艺舟双楫》卷四，见《历代书法论文选》，第818页。





图70

[图70]

《郑文公碑》，北魏（511年），碑高约339厘米，宽约200厘米，山东掖县云峰山

穆雍容，骨势开张洞达。若逐字察之，则宽和而谨栗，平实而峻肆，朴茂而疏宕，沉雄而清丽，极正书之能事。”①

北朝末年，佛法甚炽，集资刻经蔚为风气。北齐境内曾组织大规模的刻经活动，写经于石，刊刻传播，在佛教文化史上影响甚大。在铁山的《石颂》上有云：“缣竹易销，金石难灭。托以高山，永留不绝。”用这种方法弘扬佛法在当时人看来，可以“永垂昭晰”了。北齐和北周的摩崖刻经从

① 《沈尹默论书丛稿》，香港：三联书店香港分店，广州：岭南美术出版社，1981年版，第174页。

书体上来说，主要包括三类：一类为隶书，如邯郸北响堂寺刻经《维摩诘经第十三品》，显示了这一时期铭石书风复归隶书的潮流；第二类为楷书，如河北涉县娲皇宫《鼓楼东摩崖刻经》等，不仅可看到钟繇楷书风格在北朝的延续，亦可看到同期写经体的风格影响，其用笔丰满、结字宽厚，与魏体楷书异趣，刻手忠实于书手，为这一时期楷书的上乘之作。第三类最为多见，介于楷隶之间，如北响堂寺《唐邕刻经铭》、《无量义经》等为代表，它们采用了隶书刻石的传统章法，刻意追求隶书的装饰美，但又不善写隶书，因而以楷书的用笔为基础，夹入隶书中的波挑以装饰。泰山经石峪刻经和邹县四山的摩崖刻经大抵是这种风格，它们为依山崖刻成的擘窠大字，石面粗糙，刻工自由，加上天然风化的原因，产生出磅礴和苍茫的气息，即后人所说的“金石气”、“石气”。《泰山经石峪金刚经》在山东泰山南麓斗母宫东北，经文刻在经石峪的花岗岩岩床上，原刻共四十四行，现存十一行七十九字。此经未署刊刻年月，从书风上看，应在北齐至北周之间。经石峪刻经至今还保存着二十二个双钩而未刻完的字，有学者认为这可能与帝王对佛教态度的转变有关，并推断《金刚经》被迫中止于北齐王朝覆没之时的承光元年（577年）。四山摩崖刻经是指邹县境内的尖山、葛山、铁山、冈山的摩崖刻经，四山彼此间相距不远，均刻于北齐、北周时期，由于地处偏僻，长期鲜为人知，清乾嘉年间黄易访碑发现。四山摩崖中纪年最早、文字最大的一种是《尖山刻经》，刻于北齐武平六年（575年），位于邹县城东的大佛岭上。刻经内容包括《大空王佛》、《文殊般若经》、《波罗密经》以及经主韦子深、僧安道壹等人题

名。刻经年代最晚的是在邹县城东北的《葛山刻经》，刻于北周大象二年（580年），相传葛洪曾在此地炼丹而得名。在花岗岩石坪上刻有《维摩诘经》，共十九行，每行四十多字。《铁山刻经》在邹县城北的铁山，刻有隶书近千字，此碑是北朝佛汉文化交融的产物，在历代摩崖刻石中极为罕见。《冈山刻经》也在邹县城北，所刻内容有《入楞伽经》、《佛说观无量寿经》等。摩崖刻经气势雄伟，既受复古风气的影响，又受抄经体的影响，不隶不楷，刚柔相济，雍容博大。

北朝时期还留下大量著录、研究古代碑刻的文献资料，北魏郦道元著《水经注》是我国现存的、最早的带有碑刻著录的文献要籍，著录有汉代碑刻百余件，三国魏碑刻将近二十件，晋朝与南北朝碑刻亦有多件。北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》中著录了洛阳寺庙碑刻二十多种，对研究北朝书法亦有重要的参考作用。

三、南北融合的滥觞

在南方士人追求新妍、出现以“二王”为代表的新体时，北朝的士人却主要沿袭魏、晋时期的钟、卫旧体。西晋末年范阳卢谌法钟繇，清河崔悦法卫瓘，并参索靖之法，卢谌一脉经卢偃、卢邈、卢玄、卢度传至卢渊；崔悦一脉经崔潜、崔宏传至崔浩，因而，北魏初期工书者是崔、卢二门。这两派代表了北方世族文人书法发展的主流。北朝其他重要的书家还有寇谦之、郑道昭、江式、赵文渊等。

北朝大量的刻石主要以实用为目的，所表现出的主要是

实用艺术之美。而南方文人书家自觉追求个性解放，表现为雅玩的纯艺术化倾向。南北朝前期，南北士族来往不多，而554年南朝梁书家王褒（约514—约577年）入关事件具有重大意义。王褒入降北周，“明帝即位，笃好文学，时褒和庾信才名最高，特加亲待。帝每游宴，命褒赋诗谈论，恒在左右”[①]。《颜氏家训》曾描述王褒入长安后“辛苦笔砚”的情形：“王褒地胄清华，才学优敏，后虽入关，亦被礼遇。犹以书工，崎岖碑碣之间，辛苦笔砚之役。尝悔恨曰：假使吾不知书，可不至今日邪？”[②]王褒书法师其姑父萧子云，善草书和楷书，在江左能怡情养性，好而乐此。到了北方临石书丹，堪称苦役，可见南北书法风气之落差。王褒入关后，其“二王”一脉的书法大受欢迎，连以书碑榜著名的赵文渊因受到冷遇而改习王褒书。《周书》载此时“贵游等翕然并学褒书。文深（渊）之书，遂被遐弃。文深（渊）惭恨，形于言色。后知好尚难反，亦攻习褒书，然竟无所成，转被讥议，谓之学步邯郸焉”[③]。但题榜之事，王褒仍推重赵文渊，说明碑榜书法为江左文人书风所不擅。入北南人将南方书风带到了北方，促进了北方书法的发展，其书风明显受到南方影响。因此，王褒入关可视为南北书风融合的滥觞。

北魏书法在北朝结束后虽然对隋唐碑刻有所影响，但对后代的影响主要还是文人书家的作品。钱穆曾指出，南北朝时代，黄河流域与长江流域南北双方的书法，显有不同。南方擅长“帖书”，大体以“行草”为主，是用毛笔书写在纸

① 《北史》卷八十三《文苑传》，北京：中华书局，1974年版，第2792页。
② 颜之推：《颜氏家训·杂艺第十九》，见《诸子集成》八，第42页。
③ 《周书》卷四十七《赵文深（渊）》，北京：中华书局，1971年版，第849页。

或绢上的，这算是一种比较新兴的风气。北方则擅长“碑书”，大体还带有古代“隶书”的传统，是把字刻在石上的，是一种较老的传统。大抵南方的帖书，更普通的是当时人相互往来的书信，这已是平民社会日常人生的风味了。北方碑书，则多用于名山胜地、佛道大寺院所在，或名臣贵族死后志铭之用，或埋在墓中，或立在墓道上。这还是以贵族社会与宗教意味的分数为多。[1]

清代中叶之后，碑派书法崛起，人们将北朝碑版统称北碑，又因北魏刻石尤著，故称魏碑，习惯上又将魏碑小概念扩大，把许多并不是北魏的碑刻，混称为魏碑了。在清人的解读中，北碑成了与南方书翰相对的另一审美典型，与南方文人书家以流美为特征的书法相比，北碑中更多地表现出豪放、刚健的雄浑之气以及古拙、朴质的意味。我们也要看到，北朝刻石也不都是精品，亦有不少粗劣之作，并无审美价值可言，不是我们所认为的“艺术经典”，这是我们研究北朝刻石的艺术价值和开掘碑派的书法艺术美时要特别注意的。

---

① 钱穆：《中国文化史导论》，北京：商务印书馆，1994年版，第170页。

盛世的典则

一、隋代书法

隋代的建立,为南北书风融合奠定了基础。南方书法较多地保留了王羲之书风的特质，显秀妍之美；北方书风虽延续北朝的刚劲雄奇，但南方流美的书风对北方书家也产生了重要影响，反映了隋代书风渐趋以文人雅正风格为主导。南北朝时的书风到了隋代趋于冲和秀丽，其中以楷书最为典型。

南朝陈至隋间的书家，以高僧智永最为著名。智永为王羲之七世孙，人称“永禅师”，擅楷、行、草书。骨气沉稳，体兼众妙。相传居永欣寺阁上临书三十年，写真草《千字文》八百余本。苏轼评云：“永禅师欲存王氏典刑，以为百家法祖。故举用旧法，非不能出新意求变态也，然其意

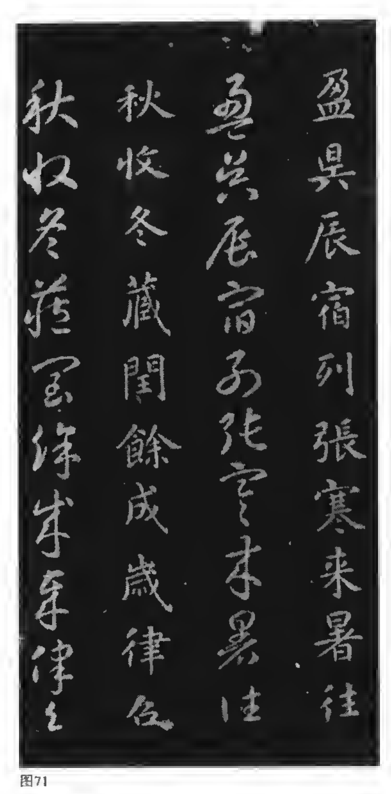


图71

[图71]

智永《真草千字文》，隋，纵27厘米，横11.5厘米，北京故宫博物院藏宋拓本

已逸于绳墨之外矣。”①其传世作品有《真草千字文》（图71），用笔圆润爽劲，清俊妍美，楷法精详，得“二王”之正脉，米芾称其“秀润圆劲，八面具备”②，清人梁巘评价也甚为精当：“其散者煞有意趣，其紧者圆静平和，若不着力，然此等境界最是难到。”③智永是王羲之书风传承的重要津梁，在隋统一中国后的书法进程中发挥有重要的作用。后世受智永影响最大的是唐代虞世南。智永弟子多为僧人，

---

① 苏轼：《东坡题跋》卷四，见《丛书集成初编》，第75页。

② 米芾：《海岳名言》，见《历代书法论文选》，第362页。

③ 梁巘：《承晋斋积闻录》，上海：上海书画出版社，1984年版，第10页。

最有盛誉者为其弟子智果，与其并称“禅林笔圣”。智果擅书铭石，书风瘦劲，隋炀帝尝谓：“和尚（智永）得右军肉，智果得右军骨。”①智永书法得王羲之笔法，后世学书者多以智永为径，求得晋人风范。

除智永外，丁道护也是隋代书家中的代表。丁道护（生卒年不详），谯国（安徽亳县）人。米芾认为他与欧阳询、虞世南一样改变了古法。代表作有《启法寺碑》，有北魏遗法，开欧阳询、虞世南书风。此外，隋代擅书者还有房彦谦、孟弼、贺混、薛道衡等。

隋代书法以刻石最为丰富，多为楷书。虽多不署书者名，然隋碑有重要影响。叶昌炽认为：“隋碑上承六代，下启三唐，由小篆八分趋于隶楷，至是而巧力兼至。神明变化，而不离于规矩。盖承险怪之后，渐入坦夷。而在整齐之中，仍饶浑古。古法未亡，精华已泄。唐欧、虞、褚、薛、徐、李、颜、柳诸家精诣，无不有之。此诚古今书学一大关键也。”②现存如《董美人墓志》、《苏孝慈墓志》（图72）、《龙藏寺碑》、《姬氏墓志》、《元智墓志》等，或方峻，或隽秀，略取横势，使转灵动，可证叶氏所论。隋碑虽近魏晋风规，但善于排布，已启唐人。唐代碑版增多，“碑版有格，欲取格之齐，故排兵布阵，方正端严，而法胜焉”③。唐代书法崇尚法度在刻石中最显，而在隋代已开先路。《曹植庙碑》（图73）则以楷书为主，但掺杂篆隶书，

[图72]

《苏孝慈墓志》，隋（403年），石纵83.2厘米，横83.2厘米，陕西蒲城

[图73]

《曹植庙碑》，隋（593年），碑高约233厘米，宽约141.6厘米，山东东阿西八里鱼山祠

① 张怀瓘：《书断》下，见《历代书法论文选》，第200—201页。
② 叶昌炽：《语石》卷一，北京：中华书局，1994年版，第20页。
③ 梁巘：《承晋斋积闻录》，上海：上海书画出版社，1984年版，第70页。

图72



图73

错综变化，与北齐书风接近，浑朴雄劲，与颜真卿书风一脉相承。

二、初唐之音

唐代建立后，政治清明，社会经济文化发展到最旺盛、最富足的时期，为艺术的发展提供了最好的社会条件。唐太宗制定了适合书法发展的各项政策。如朝中设有专门的教育机构国子监，书学则是其教学内容之一，且设书学博士执

鞭；实行以书取仕的重要举措，科举中书法独占一科；铨选官员也不例外，均以“身、言、书、判”来确定，“楷书遒美”者优先擢用，为唐人尚“法”提供了社会环境。正因为如此，使得唐代书法失去了魏晋书法中的自然之美，《续书谱》中曾指出“唐人之失”：“唐人以书判取士，而士大夫字书，类有科举习气。颜鲁公作《干禄字书》，是其证也。矧欧、虞、颜、柳，前后相望，故唐人下笔，应规入矩，无复魏晋飘逸之气。”[①] 也许正是这种“官样”的楷书，后代摹习不断，影响甚大。书法和诗、文、绘画一样，在唐代完全成为文人日常生活中的文学和艺术。

唐太宗（597—649年）留心翰墨，雅好王羲之书法，心摹手追，置弘文馆，选贵族子弟有字性者学书，有善书者亦到宫廷任职，这对初唐书法产生了重要影响。唐太宗的书法工行、草，先受之于史陵，继学虞世南，再追溯“二王”，终成一时之绝。张怀瓘称其“笔墨之妙，资以神助，开草隶之规摹，变张、王之今古，尽善尽美，无得而称”[②]。其传世作品有《晋祠铭》（图74）、《温泉铭》、《屏风帖》。特别是《晋祠铭》，打破了历史上仅以篆、隶、楷书正体写碑文的惯例，开创了以行草入碑的典范，如叶昌炽所说：“隋以前碑无行书，以行书写碑，自唐太宗《晋祠铭》始。”[③] 此碑用笔劲健沉雄，圆浑朴茂，结体阔绰，强调骨力。唐太宗甚喜王羲之书法，并亲自为《晋书》撰写《王羲

① 姜夔：《续书谱·真书》，见《历代书法论文选》，第384页。
② 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第170—171页。
③ 叶昌炽：《语石》卷一，北京：中华书局，1994年版，第23页。





图74

[图74]

李世民《晋祠铭》，唐（647年），碑高187厘米，宽119厘米，中国国家图书馆藏明拓本

之传》，确立了王羲之书法在唐代的地位。万机之暇，则与众贤士谈论古今诗文书翰，论书最有影响者为欧阳询、虞世南、褚遂良三人。唐太宗还有《笔法诀》、《论书》、《指意》等书论存世，其中如“以神为精魄”、“以心为筋骨”等观点在书论史上有着重要影响。

欧阳询（557—641年），字信本，潭州临湘（今湖南长沙）人。初唐时以楷书最为著名，后世将其楷书称为“欧体”。其书法初承梁、陈时风，继习“二王”，又习北齐之刘珉，再悟得索靖之妙，自成一家。《旧唐书》载其“初学王羲之书，后更渐变其体，笔力险劲，为一时之绝，人



图75

[图75]

欧阳询《九成宫醴泉铭》，唐（632年），碑高244厘米，宽118厘米，陕西麟游

得其尺牍文字，咸以为楷范焉”[①]。《书断》称其“八体尽能，笔力尽险，篆体尤精”，“真行之书，虽于大令亦别成一体，森森焉若武库矛戟，风神严于智永，润色寡于虞世南”[②]。楷书代表作有《化度寺碑》、《九成宫醴泉铭》（图75）、《虞恭公碑》、《皇甫诞碑》等，用笔凝练含蓄，刚劲清俊，结体内紧外松；于平正中见险绝，对初唐之后的楷书发展有重要的影响。行书代表作有《张翰帖》、《卜商帖》、《梦奠帖》墨迹传世，结体和章法均呈纵势，用笔沉雄而爽健。隶书《房彦谦碑》虽为隶书但却略见楷意，掠笔、捺笔虽有波挑，但方折已出，结体也由横势发展为纵势，呈现出自然天趣。欧阳询和同时期的虞世南、褚遂

---

① 《旧唐书》卷一百八十九上《欧阳询传》，北京：中华书局，1975年版，第4947页。
② 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第191页。

良、薛稷被后世并称为“初唐四家”。然欧阳询碑版之作，沿袭了隋朝方严挺劲，有别于他家。欧阳询之子欧阳通与其父有“大小欧阳”之称，作品有《道因法师碑》、《泉男生志》传世，宋代朱长文评其书“虽得询之劲锐，而意态不及也”[①]。

虞世南（558—638年），字伯施，越州余姚（今属浙江）人，书法早年学同郡智永，得王羲之真髓，“妙得其体，由是声名籍甚”[②]。曾于贞观年间奉敕与欧阳询同任国子监书学博士，书名显赫。《述书赋》称：“永兴（虞世南）超出，下笔如神。不落疏慢，无惭世珍。”[③]《书断》曾形象地比较欧、虞两人的书风：“欧若猛将深入，时或不利；虞若行人妙选，罕有失辞。虞则内含刚柔，欧则外露筋骨，君子藏器，以虞为优。”[④]太宗师法世南，虞氏死后，太宗曾感慨“无人可以论书”[⑤]，唐太宗崇尚王羲之书法的审美观念亦受虞氏之影响，在唐太宗提携下，虞世南书风在宫廷的传播，确立了王羲之书风对初唐书家的典范意义。虞世南的楷书代表作《孔子庙堂碑》（图76）用笔遒美圆劲，结体宽绰疏朗，萧散洒落，清人阮元《北碑南帖论》称此碑“本是南朝王派，故其所书碑碣不多”[⑥]。南北书风之别是虞世南和欧阳询之分野。传为虞世南的行草书作品《汝南公

---

① 朱长文：《续书断》上，见《历代书法论文选》，第329页。

② 《旧唐书》卷七十二《虞世南传》，北京：中华书局，1975年版，第2565页。

③ 窦泉：《述书赋》，见《历代书法论文选》，第255页。

④ 张怀瓘：《书断》中，见《历代书法论文选》，第192页。

⑤ 《旧唐书》卷八十《褚遂良传》，北京：中华书局，1975年版，第2729页。

⑥ 阮元：《揅经室集·三集》卷一，北京：中华书局，1993年版，第597页。

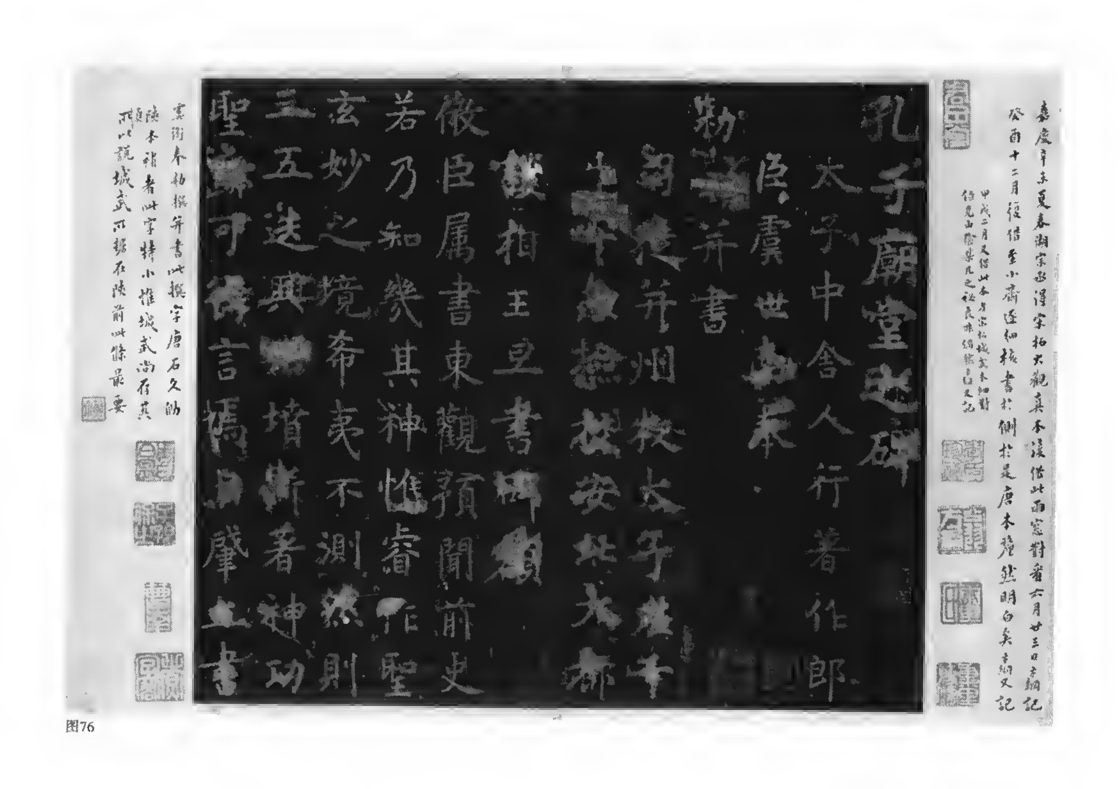


图76

主墓志铭》，结体疏密相间，章法一气贯通。虞世南书论有《笔髓论》、《书旨述》、《劝学篇》三则，在书论史上有一定影响。虞氏书法对后世影响很大，其甥陆柬之（生卒年不详）少学其书，晚习“二王”，尤尚运笔，穷理极趣，传世墨迹有《陆机文赋》等。

虞世南之后的褚遂良（596—659年），字登善，杭州钱塘（今属浙江）人。唐太宗时为名臣，书名初不显。虞世南去世后，唐太宗感叹身边无人可以论书，于是魏徵便举荐称“褚遂良下笔遒劲，甚得王逸少体”[①]，于是被太宗召为侍

[图76]

虞世南《孔子庙堂碑》，唐（628—630年），碑高400厘米，宽150厘米，日本三井纪念美术馆藏拓本

① 《旧唐书》卷八十《褚遂良传》，北京：中华书局，1975年版，第2729页。

书，书名大振。当时，太宗博购王羲之书迹，天下争献，然莫能辨其真伪，“遂良备论所出，一无舛误”[1]。他曾把宫廷的王羲之书法藏品整理为《右军书目》，成为唐开国后第一篇著录王书的文献。褚遂良的书法先后受业于史陵、欧阳询、虞世南，后上追王羲之，融个人意趣，形成委婉多姿、萧散端雅的书风。董逌以为其书疏瘦劲炼，“盖天然胜，故于学虽杂而本体不失”[2]。其早年代表作如楷书《伊阙佛龛碑》（641年）用笔瘦劲，结体宽博，有隶书遗意，“兼有欧、虞之胜”[3]。张怀瓘《书断》将其楷书列入妙品，米芾形象地比喻为“熟驭阵马”，别有一格。晚年代表作如楷书《雁塔圣教序》（653年）（图77）融合南北书风，用笔灵活，结构多变，显萧散俊逸之致。从其各期作品中可以明显看到褚楷从中年到晚年摆脱欧虞风格而自成面目的变化轨迹。他的楷书著名作品还有《孟法师碑》（642年）、《房玄龄碑》（652年）等。同时，其行书如《枯树赋》秀劲飞动，有晋人遗韵；传为其所临的《兰亭序》至今仍有重要影响。褚遂良书法在欧、虞之后而融归于晋风，并对其后的徐浩、颜真卿等书家都产生了重要的影响，被称为“唐之广大教化主”[4]。

薛稷（649—713年），字嗣通，蒲州汾阳人。书法早年受虞世南、褚遂良影响，供奉内廷后，饱览钟、张、“二王”等魏晋书迹，兼融古法，为时所尚。其楷书作品如《信行禅师碑》、《升仙太子碑阴》等，用笔瘦硬，点画精巧，

---

① 《旧唐书》卷八十《褚遂良传》，北京：中华书局，1975年版，第2729页。

② 董逌：《广川书跋》卷七，见《丛书集成初编》，第85页。

③ 刘熙载：《书概》，见《历代书法论文选》，第702页。

④ 刘熙载：《书概》，见《历代书法论文选》，第702页。



图77

[图77]

褚遂良《雁塔圣教序》，唐（653年），陕西西安大雁塔底

结体取纵势为主，疏朗开阔，上接欧阳询之险峻，下启柳公权之挺劲，为初中唐楷书过渡的书家。

初唐时期楷书总体是南北交融的，但在唐太宗推重王羲之的风气下，是以南方书风为指向的，与南朝文人书家的楷书一脉相传，是晋人楷书的延伸，表现为：用笔一拓直下，没有强烈的顿挫，转折灵活，注重笔画之间的连贯性，与中

唐时期的楷书明显不同。初唐欧、虞、褚、薛四家在结字上各有个性，褚为欧、虞的传承者，薛为褚的传承者，到了褚、薛两人时，已逐渐远离晋楷的传统笔法，增加了带有装饰性质的顿、挫，字形也进一步增大，进而确立了楷书独立的用笔规范。

初唐时期草书上的成就，集中表现在孙过庭《书谱》（图78）的出现。孙过庭（约646—690年），字虔礼，吴郡（今苏州）人。《书谱》既是一件草书精品，又是一部书论名著，对后世有极其重要的影响。《书谱》得“二王”之法，笔势遒劲放逸，后半卷愈益恣肆，妍润而生辣。米芾赞其草书“甚有右军法，作字落脚，差近前而直，此乃过庭法。凡世称右军书，有此等字，皆孙笔也。凡唐草得二王法，无出其右”[①]。《书谱》是唐代继“二王”草书书风的第一个高峰，也是唐代狂草书风未兴之前最有代表性的今草巨作，后世习草者，多取之为范本。《书谱》又是古代书论史上的一部重要著作，对汉魏以来的书论加以批评和反思，首述汉魏以来的善书者，以确立王羲之在书史上的地位；对书体源流、书体特点、书品标准、书法技巧、书势、书意，创作经验、流派优劣作了论述，对四体特征作了高度概括：“篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵流而畅，章务简而便”，对“执、使、转、用”的技法作了总结，提出“察书者贵精，拟之者贵似”的基本方法，除对书法笔法区分出“形质”和“情性”外，突出了“书表情性，技进于道”的主张，突破了汉魏六朝以来书论的樊篱。还提出了“平正—险

① 米芾：《书史》，见《美术丛书》，第651—652页。

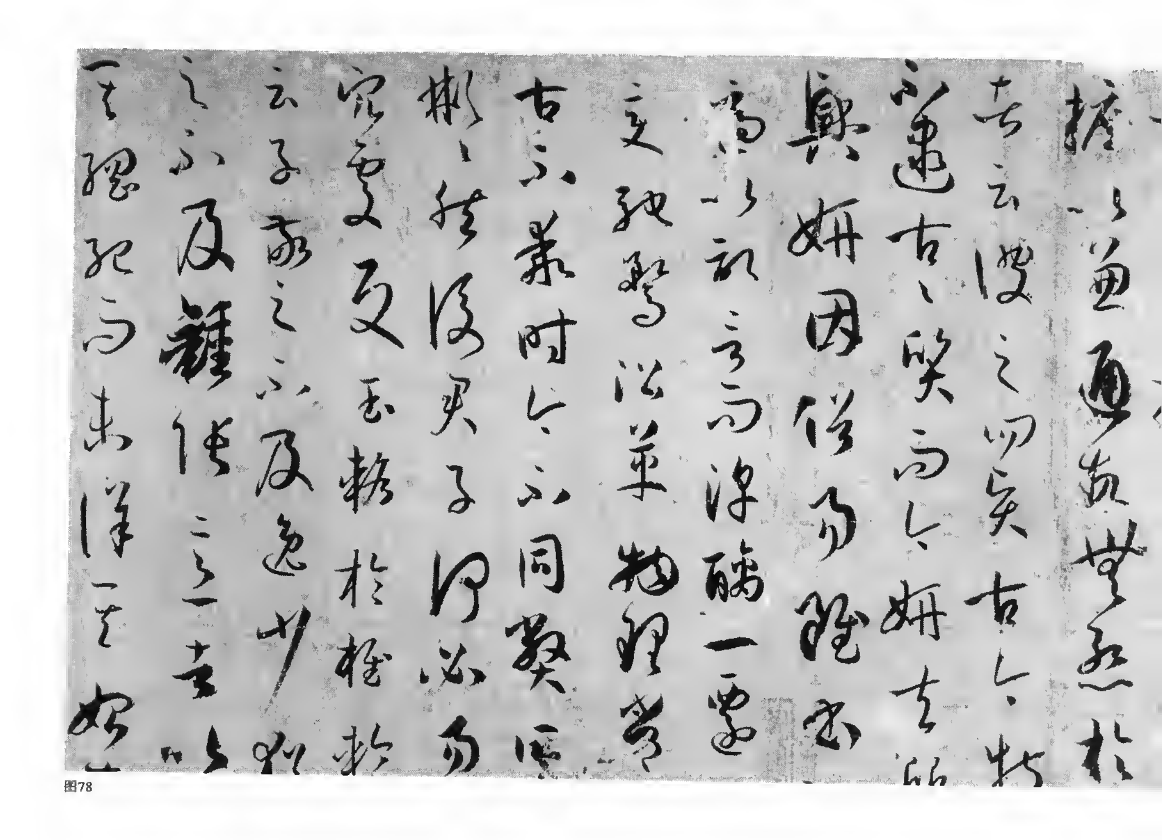


图78

绝一平正”的学书之路，在理论和实践上都有着重要的价值，堪称书论的经典力作。《书谱》的墨迹和理论并举，堪称“书之双璧”。

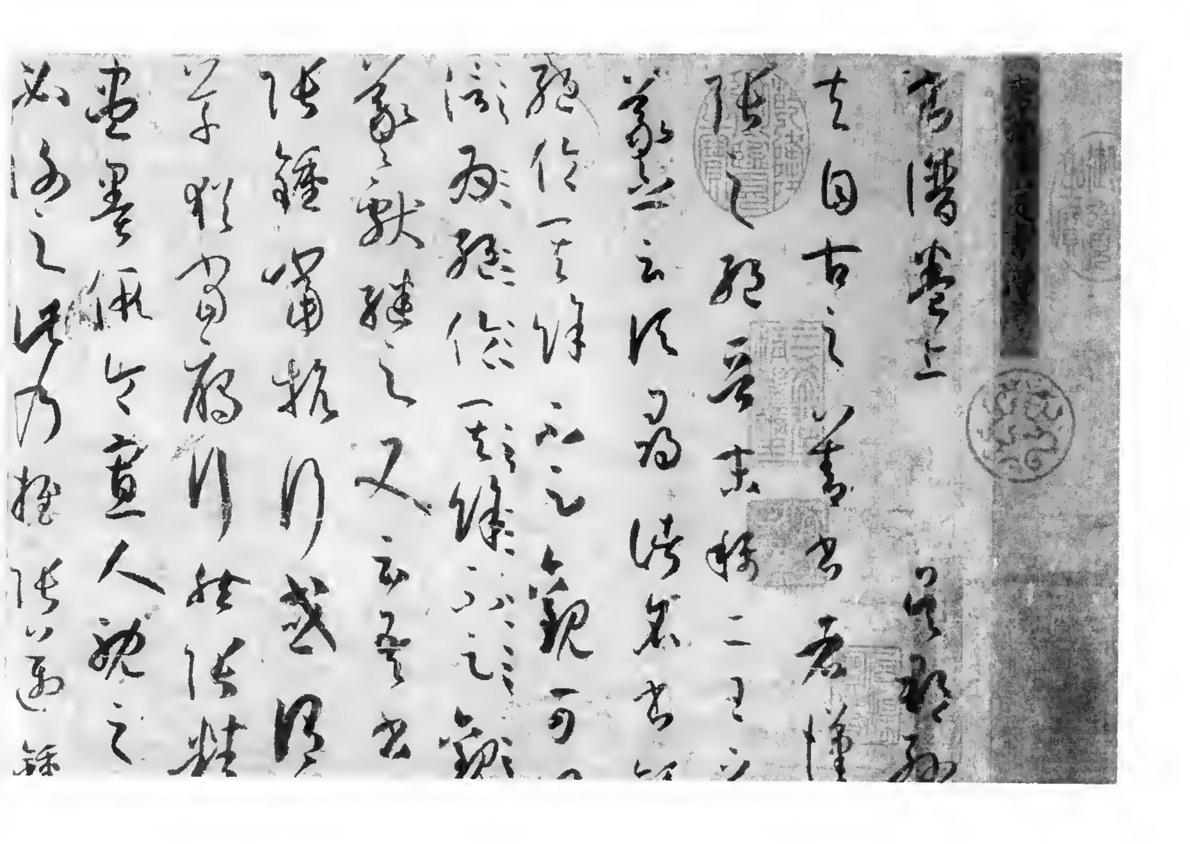
[图78]

孙过庭《书谱》，唐（687年），纵26.5厘米，横900.8厘米，台北故宫博物院

三、盛唐风范

盛唐书法是在魏晋风骨的基础上形成的第一个书法高峰，呈现出蓬勃、博大、雄健的气象，折射出鲜明的时代特征和精神。

与唐太宗一样，盛唐时玄宗（685—762年）雅好艺文，



善隶、行和章草。其隶书如《纪太山铭》、《石台孝经》，“风骨巨丽，碑版峥嵘”[1]。行书如《赐益州刺史张敬忠敕书》、《鹡鸰颂》用笔丰厚华润，结体端雅。在玄宗的倡导下，唐中期书风兴盛，篆隶上有重要成就，最有影响的是李阳冰。李阳冰（721—787年），字少温，一作仲温，京兆人。研习古篆三十载，得篆籀之三昧，窦蒙《述书赋注》赞其“负词学，工于小篆，初师李斯《峄山碑》，后见仲尼《吴季札墓志》，便变化开阖，如虎如龙，劲利豪

① 窦臮：《述书赋》下，见《历代书法论文选》，第254页。

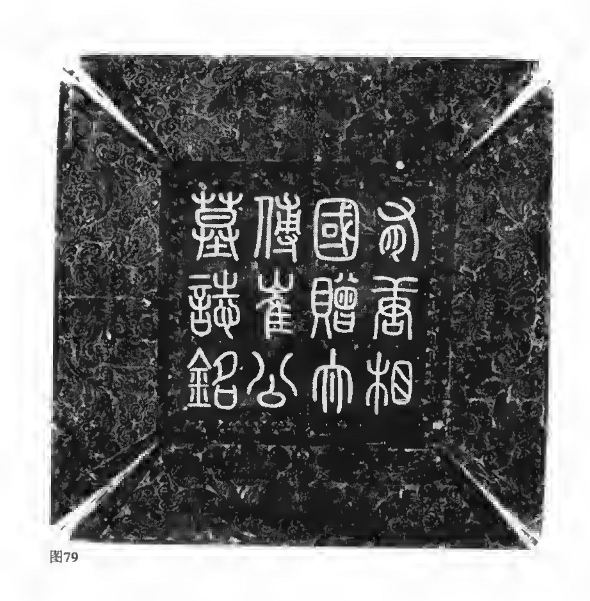


图79

[图79]

李阳冰《崔祐甫志》，唐（780年），中国国家图书馆藏拓本

爽，风行雨集。文字之本，悉在心胸，识者谓之仓颉后身”①。《宣和书谱》卷二称“有唐三百年以篆称者，惟阳冰独步”，李白赞他“落笔洒篆文，崩云使人惊。吐词又炳焕，五色罗华星”，评价甚高。朱长文在《续书断》中把他和张旭、颜真卿并列为“神品”。其篆书碑版甚多，多亡佚。所传《崔祐甫志》（图79）、《三坟记》等盖铭，用笔圆劲，结体端严。后世将其和秦代李斯并称“二李”。此外，盛唐篆隶有影响的还有：史惟则（生卒年不详），广陵（江苏扬州）人。善篆籀、飞白书，尤精隶书，如《大智禅师碑》（图80）、《管元惠碑》。其篆书如《荐福寺临坛大戒德律师碑额》为玉箸篆、《管元惠碑额》为悬针篆，《述书赋》称其篆书 “古今折衷，大小应变”②。韩择木（生

① 窦臮：《述书赋》下，见《历代书法论文选》，第258页。

② 窦臮：《述书赋》下，见《历代书法论文选》，第257页。

图80

[图80]

史惟则《大智禅师碑》碑阳，唐（736年），碑高345厘米，宽114厘米，陕西西安碑林博物馆

卒年不详），广陵（江苏扬州）人。擅隶书，宗蔡邕隶法，《述书赋》评他称："八分中兴，伯喈如在；光和之美，古今迭代。"[①]《续书断》称："李阳冰以篆显，择木以八分显。"[②]传世作品有《叶慧明碑》、《告华岳文》等。此外，还有瞿令问、袁滋、蔡有邻、梁昇卿、张庭珪等人都以隶书名世。唐代隶书兴盛，然虽名隶书，但字形变方，广作波势，有意圭角，擅用挑剔，距汉人隶法已远，与古朴、雄健的风格明显不同，如清人钱泳所说："唐人以楷法作隶书，固不如汉人以篆法

① 窦臮：《述书赋》下，见《历代书法论文选》，第257页。

② 朱长文：《续书断》上，见《历代书法论文选》，第333页。

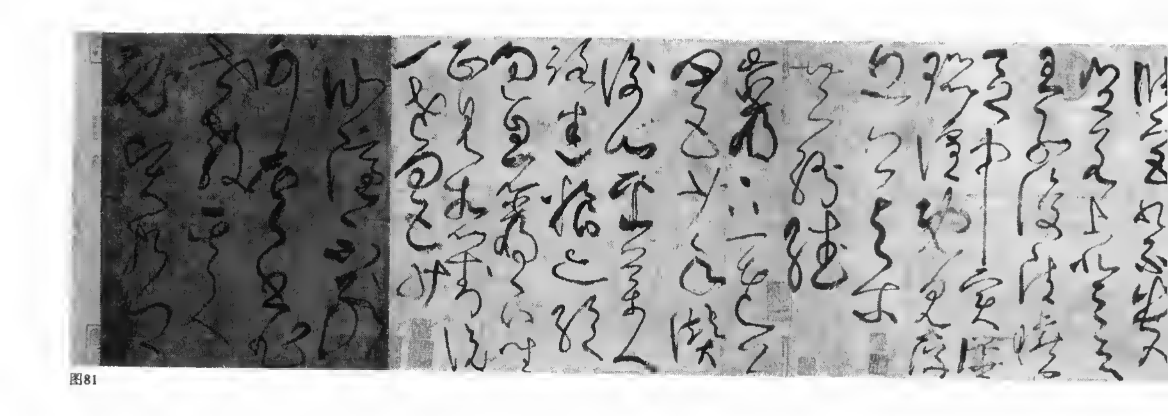


图81

[图81]

（传）张旭《古诗四帖》，唐，纵28.8厘米，横192.3厘米，辽宁省博物馆

作隶书。”①

盛中唐时期，以张旭、怀素为代表的草书掀起了浪漫书风的狂澜。

张旭（约675—759年），字伯高，吴郡（今江苏苏州）人，官右率府长史，世称“张长史”。张旭最善草书，嗜酒，常常纵饮至醉，狂呼奔走，挥毫泼墨，落纸如云烟，酒醒直呼其绝，复而不能及之，“醒后自视，以为神异”②，故后人又称“张颠”。唐文宗时诏以李白歌诗、裴旻剑舞、张旭草书为“三绝”。传为张旭的存世作品如《古诗四帖》（图81），用笔连绵不绝，气势恢宏，章法跌宕多姿，有强烈的震撼力。《肚痛帖》二十九字，笔势奔放恣肆，一气呵成。韩愈对其狂草大为赞叹：“往时张旭善草书，不治他技。喜怒窘穷，忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，

① 钱泳：《履园丛话》卷十一上《书学》，北京：中华书局，1979年版，第287页。

② 董逌：《广川书跋》卷七，见《丛书集成初编》，第91页。



天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。”[1] 这种描述充分说明其狂草书的抒情特征。“一寓于书”对其狂草所赋予的生命力作了高度的提炼，成为后世追慕的精神标杆。张旭的草书将王献之的连绵草发展成狂草，高扬了浪漫草书书风。受其影响者有怀素、高闲等。张旭的楷书如《郎官石柱记》简远精绝，结字宽博，颜真卿评为“楷发精详，特为真正”。后来的徐浩、颜真卿楷书书风与之一脉相承。

另一位草书大家怀素（737—？年），字藏真，永州零陵（今属湖南）人。自幼剃发为僧，经禅之暇，游于文翰之间，尤潜心草书。生性狂放，好酒，酒酣兴到，寺壁、屏障、器皿皆书，尝自言观夏云奇峰，遇拆壁之路，得草书三昧。时人称为“醉素”。怀素书法远师“二王”，近法张旭、颜真卿，最后自成面目。他步尘张旭狂草而有新意，得到了当时文士如李白、戴叔伦等人的广泛认可，声名大振，怀素和张旭两人被黄庭坚誉为“一代草书之冠冕”。张旭草

---

① 韩愈：《送高闲上人序》，见《历代书法论文选》，第292页。

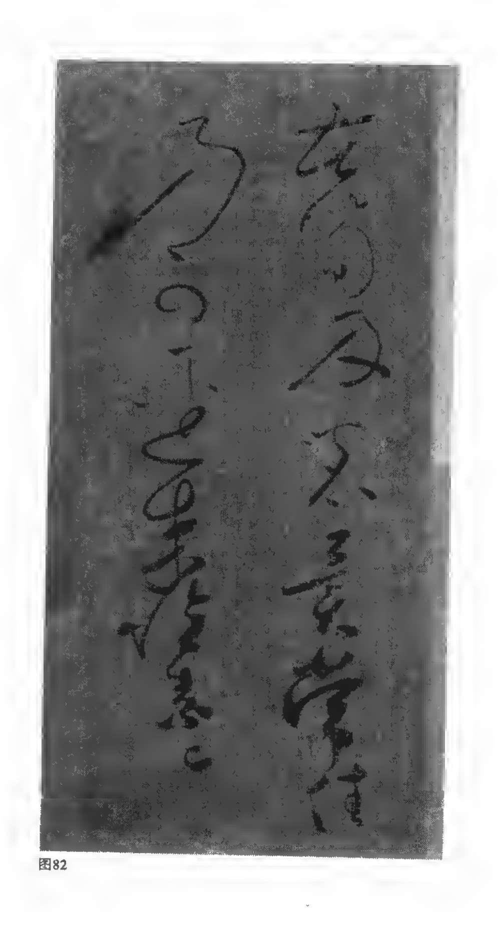


图82

[图82]

怀素《苦笋帖》，唐，纵25.1厘米，横12厘米，上海博物馆

书多天性，怀素则多在积学。怀素草书多古意，千变万化而与晋草一脉。传世真迹有《苦笋帖》（图82），用笔圆劲，墨气精彩，一派天机，明人项元汴跋此帖称其“藏正于奇，蕴真于草，合巧于朴，露筋于骨”。怀素大历十二年（777年）年所书的《自叙帖》（图83）是唐代著名狂草书迹①，笔势纵横，意态飞动，极富变化。清安歧评其“纵横变化，发乎

① 此帖的传世墨迹和刻本不一而足，真伪难辨。两宋迄今，历代鉴家多以北宋苏舜钦家藏本，亦即今藏台北故宫博物院的墨迹卷为最善，多数学者认为此帖为真迹而非摹本。此帖首六行早损，由苏舜钦补书而成。

毫端，奥妙绝伦，有不可形容之势”[1]，是后世学习草书的范本。怀素传世的墨迹还有《小草千字文》、《论书帖》、《食鱼帖》，刻本有《大草千字文》、《圣母帖》等。

盛唐时期行书的代表书家李邕（675—747年），字泰和，江都（今江苏扬州）人，为《文选》学师祖李善之子。曾被贬北海郡太守，故世称“李北海”。其书“初学变右军行法，顿挫起伏，既得其妙，复乃摆脱旧习，笔力一新。李阳冰谓之‘书中仙手’”[2]，董其昌亦有“右军如龙，北海如象”的评价。作品有《麓山寺碑》、《李思训碑》（图84）、《叶有道碑》、《楚州娑罗树碑》、《李秀碑》等传世。《麓山寺碑》用笔坚实凝重，方圆兼施；结体内敛外放，字势欹侧多姿，雄伟豪逸，为李邕前期书法代表。《李思训碑》雄健豪爽，洒脱而不失闲雅；字势生动自然，欹侧宕荡，为盛唐行书豪放一路的典型。《李秀碑》雄浑深厚，奇伟倜傥，为李邕晚年代表作。除碑刻之外，其行书墨迹传世的还有《晴热帖》、《久别帖》等。

颜真卿（709—785年），字清臣，官平原太守等，封鲁国公，琅邪临沂（今山东临沂）人，是继“二王”之后变革楷、行书风最重要的书家。其书法初启蒙于父亲惟贞，又承舅氏殷仲容授笔法，今传惟贞所书《萧思亮墓志》，楷法秀逸，被认为是颜真卿书学的由来。[3]后得张旭亲传，实为“二王”一脉。颜真卿书法成就体现在楷书和行书上。《续书断》中将颜

---

① 安岐：《墨缘汇观》卷一，见《丛书集成初编》，第12页。

② 《宣和书谱》卷八，上海：上海书画出版社，1984年版，第69页。

③ 叶昌炽：《语石》卷七，北京：中华书局，1994年版，第432页。

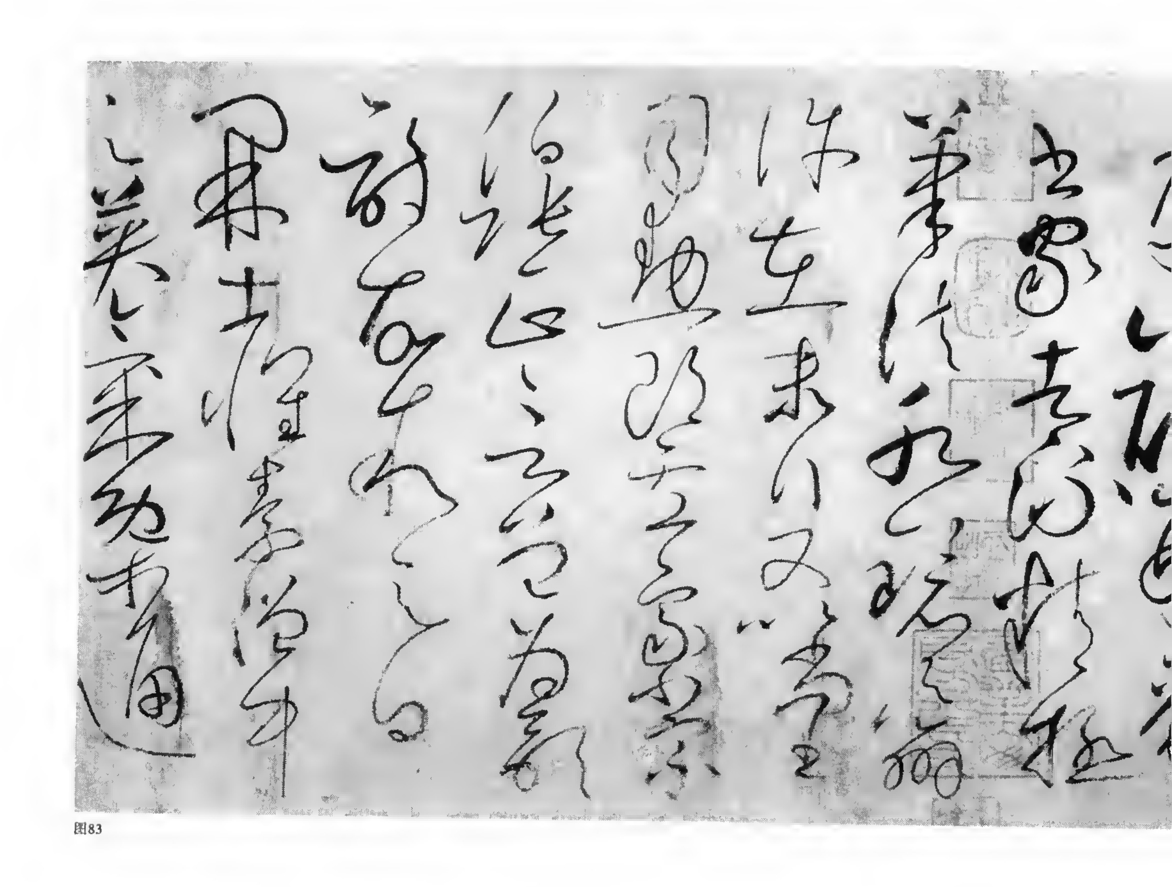


图83

[图83]

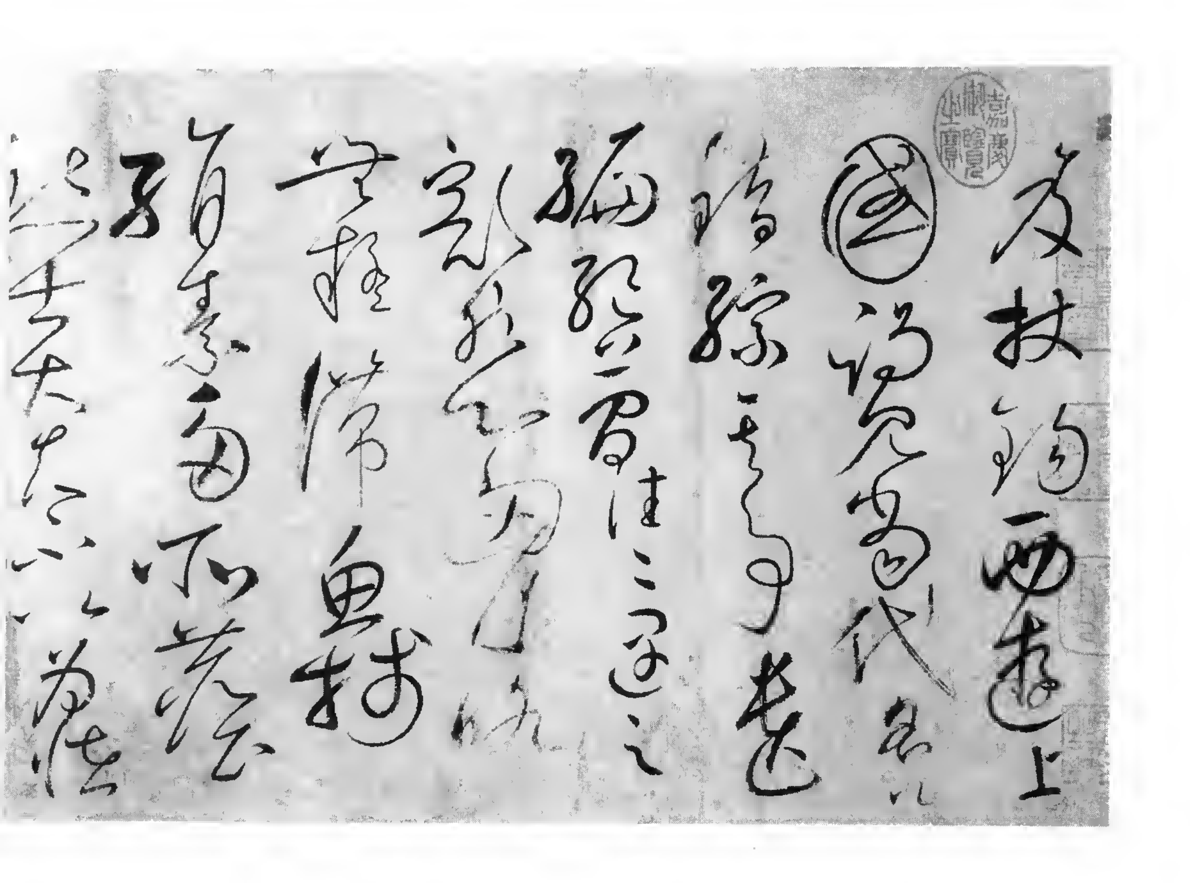
怀素《自叙帖》，唐（777年），纵28.3厘米，横755厘米，台北故宫博物院

真卿列为神品首位，并评其书法："如忠臣义士，正色立朝，临大节而不可夺也。扬子云以书为心画，于鲁公信矣"，又称"自羲、献以来，未有如公者也"[1]。黄山谷对其亦推崇备至，云："观鲁公其帖，奇伟秀拔，奄有魏晋隋唐以来风流气骨"，"盖自二王后能臻书法之极者，惟张长史与鲁公二人"。[2]

颜真卿的楷书《多宝塔碑》（图85）、《东方朔画赞碑》、《郭虚己墓志铭》等为早期作品，用笔清雄遒美，结

① 朱长文：《续书断》上，见《历代书法论文选》，第324页。

② 黄庭坚：《山谷题跋》卷四，见《中国书画全书》第一册，第685页。



体方正匀稳。这一时期的作品已露出颜氏楷书笔势雄浑、结体宽博的最初迹象。《大唐中兴颂》、《麻姑仙坛记》是颜真卿中晚期的代表作，用笔质朴厚重，苍劲端稳，起收笔处多见装饰；结体内疏外密，重心下移，体势宽绰，体现出雄浑、博大的独特风格，堪称“书家规矩准绳之大匠”。《颜勤礼碑》、《颜家庙碑》则是颜真卿晚岁时的作品，笔画横细而竖粗，圆劲而刚毅，朴中有华，拙中寓巧；结体仍具有中宫疏朗，外部收敛，气势磅礴，形成了“颜体”楷书的典型特征。

颜真卿楷书的崛起，是书法史上继王羲之之后的又一座


图84

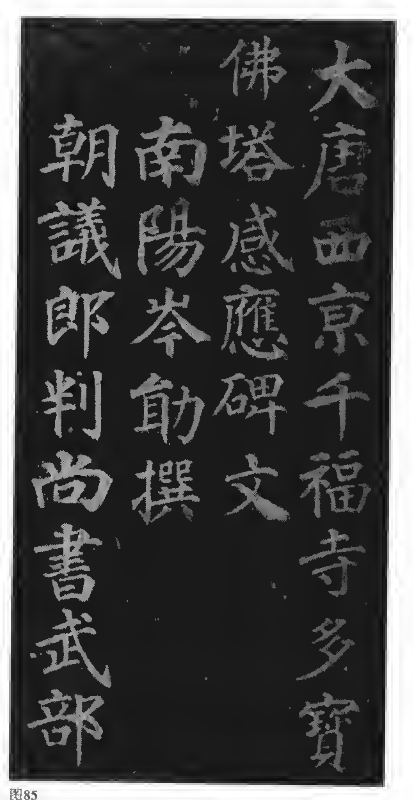


图85

里程碑。苏东坡曾指出颜书与钟、王为另一系统，他认为钟、王之迹萧散简远，妙在笔墨之外，至唐代颜、柳，始集古今笔法而尽发之，“雄秀独出，一变古法，如杜子美诗，格力天纵，奄有汉魏晋宋以来风流”①，他高度总结了颜真卿书法在唐代的地位：“诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”②米芾在《跋颜平原帖》中则从书法创作的角度批评

① 苏轼：《东坡题跋》卷四，见《丛书集成初编》，第92页。
② 苏轼：《东坡题跋》卷五，见《丛书集成初编》，第95页。

[图84]

李邕《李思训碑》，唐（720年），碑高265厘米，宽115厘米，陕西蒲城

[图85]

颜真卿《多宝塔碑》，唐（752年），碑高285厘米，宽102厘米，陕西西安碑林博物馆

颜体的“挑踢”：“颜真卿学褚遂良既成，自以挑踢名家，作用太多，无平淡天成之趣”，“大抵颜柳挑踢，为后世丑怪恶札之祖，从此古法荡无遗矣”。[①] 颜真卿与受其影响的柳公权楷书和东晋、北朝楷书相比，在审美意义上都有明显的变化，使唐楷在中唐时期形成了一种崭新的风貌，明显区别于初唐。其在晋楷的韵味、北朝楷书的质朴之外开掘出雍容博大的楷书“庙堂”系统，字形放大，强化起笔和收笔的顿挫，在笔画起止的两端以及点、钩、转折处多加顿挫、“挑踢”的装饰。这种“美化”现象在初唐褚遂良的楷书中已见端倪，到了薛稷、薛曜时有明显强化的趋势，到了颜真卿时，极装饰之能事。宋代时，将颜楷的这种美化特征加以规律化而固定下来，成为活字印刷的字模，也就是我们今天所称的“宋体字”。中国书法史上，以颜体为代表的中唐楷书一系，在“二王”之外独立成一系统，其主要特征是以字的笔画为结束单位，每个字都很独立，与行书笔法相互贯通的用笔规律完全不同，今天的初学者学颜而不能衔接行书原因即在此。

颜真卿是继“二王”之后的行书集大成者，代表作有《祭侄文稿》、《告伯父稿》、《争座位稿》。《祭侄文稿》（图86）是颜真卿为其侄颜季明在“安史之乱”中惨遭杀害，以十分悲痛的心情所写下的一篇祭文。通篇用笔遒劲浑穆，凝重苍涩，金石气息扑面而来，轻重缓急随文而就。结字大小相间，变化多端，增删涂改，真、行、草书相互夹杂，整幅作品在看似狼藉的点画中表现精妙丰富的

① 米芾：《海岳题跋》，见《米芾集》，武汉：湖北教育出版社，2002年版，第200页。

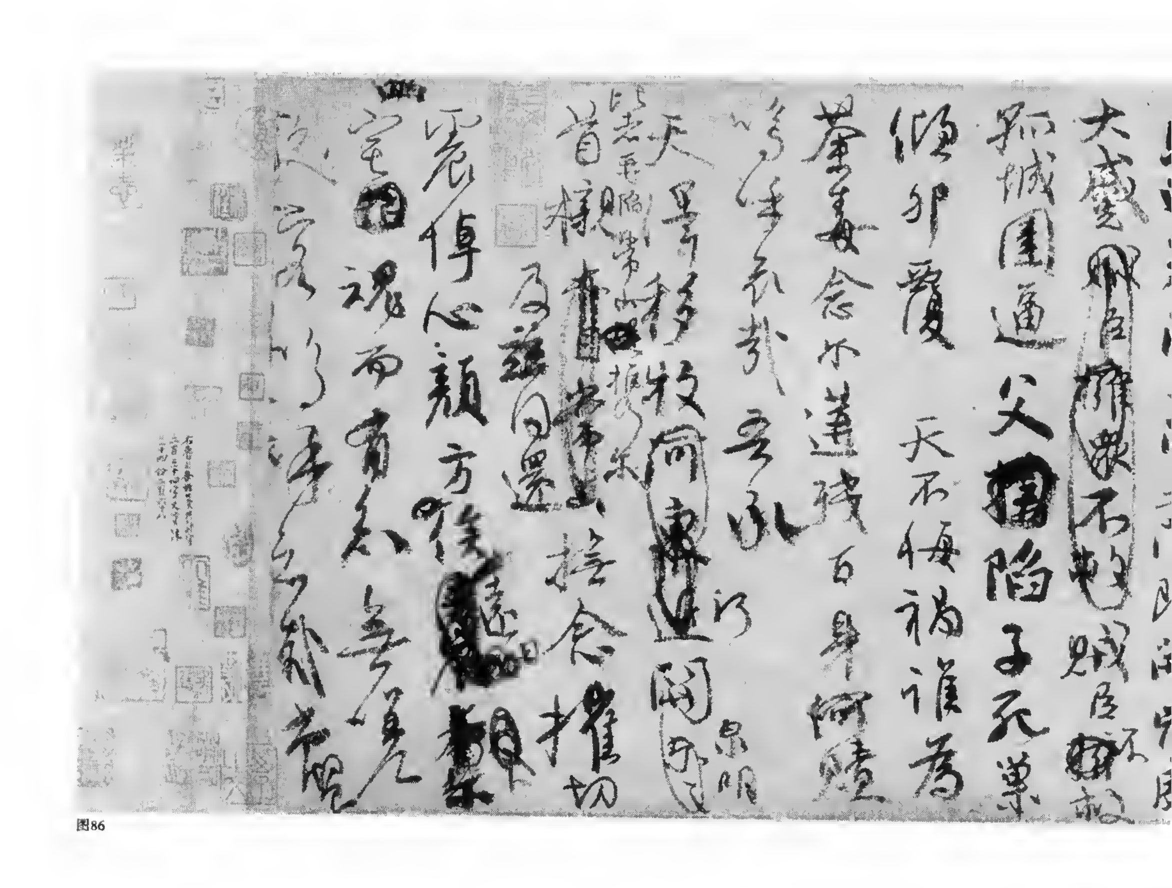


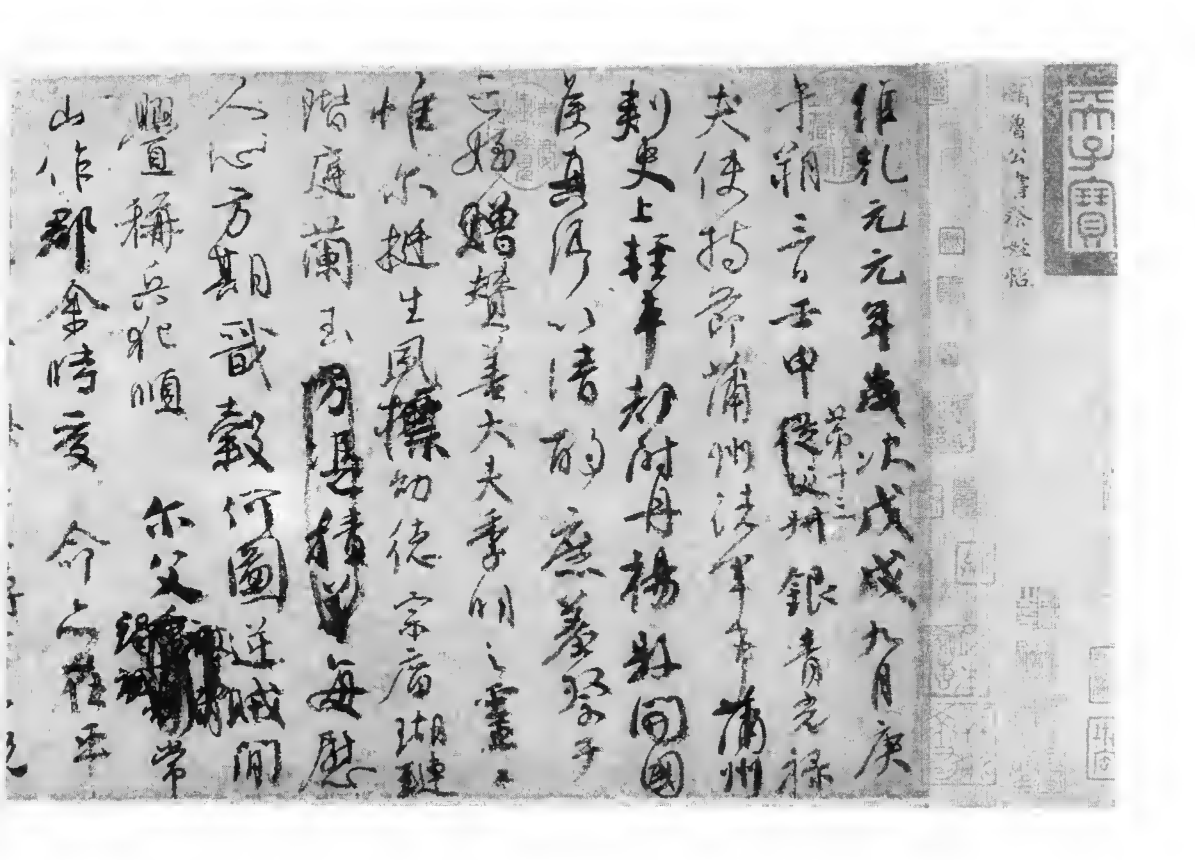
图86

笔法。用墨忽浓忽淡，忽枯忽润，创造了一种气势雄浑、率真烂漫的书法典型。晚明倪后瞻称：“《祭侄稿》纵笔豪放，一泻千里，时出遒劲，杂以流丽。或若篆、籀，或若镌刻，其妙处殆出天造。下笔之古，如虫蚀叶。”① 此巨作被元代鲜于枢誉为“天下第二行书”。《争座位稿》（图87）是颜真卿为维护唐王朝的政治制度而写的一篇批评文章，字里行间流露出忠义之士光明磊落的凛然正气。米芾评此帖在颜书中“最为杰思，想其忠义愤发，顿挫郁

[图86]

颜真卿《祭侄文稿》，唐（758年），纵28.3厘米，横75.5厘米，台北故宫博物院

① 倪后瞻：《倪氏杂著笔法》，见《明清书法论文选》，第433页。



屈，意不在字，天真罄露，在于此书”[1]，还将此帖推为“鲁公行书第一”。米芾从晋人书法传统的立场对颜体行书的赞扬和对颜体楷书的批评，实际上为后人指出了颜体行书与晋人行书的一脉相传，而颜体楷书与晋人楷书的笔法不一，属于两大系统，今之学颜真卿者当能明辨。颜真卿行书对晚唐诸家、五代杨凝式以及宋四家都产生了重要影响，清人刘墉、伊秉绶、何绍基、翁同龢都以学颜著名。

---

① 米芾：《书史》，见《美术丛书》，第649页。




图87

[图87]

颜真卿《争座位稿》，唐（764年），石高81厘米，宽152厘米，陕西西安碑林博物馆





图88

[图88]

徐浩《不空和尚碑》，唐（781年），碑高305厘米，宽99厘米，陕西西安碑林博物馆

除上述诸家外，唐代中期与颜真卿同时的重要书家还有徐浩。徐浩（703—782年），字季海，越州（今浙江绍兴）人。以隶、楷最精。存世著名的早期隶书作品有《嵩阳观纪圣德感应颂》、《张庭珪志》，用笔丰厚圆润，结体端雅匀适。清王澍称："唐人隶书之盛，无如季海；隶书之工，亦无如季海。"[①] 晚年楷书作品有《不空和尚碑》（图88）用笔圆劲苍老，呈现出平实开张、雍容宽博的体态，与颜楷同调，是其成熟书风的典型。

四、晚唐的延续

晚唐书家中最有影响的是柳公权。柳公权（778—865年），字诚悬，京兆华原人，集贤殿学士、太子詹事、官至太子少师，故世称"柳少师"。其书法承接盛中唐书法变革之余风，成为一代大家。柳公权幼承家学，多染"二王"，后出入初唐欧、虞、褚、薛四大家，又受颜真卿影响，取精用弘，神明变化，新意乃出，独自成家。柳公权作品多为奉敕之作，以楷书最精，存世作品如《金刚般若经》是柳公权中年所作，其笔画粗细匀称，方圆兼施，刚劲遒媚；结体宽绰疏朗，开阖有致。《回元观钟楼铭》的笔画已由《金刚经》的粗细均匀趋于较明显的横细竖粗，起笔顺势而下，横画的收笔和转折处的亦略加装饰，故硬直的用笔并不让人觉得平板，反而显得清劲遒健，结体较《金刚经》谨严，中宫紧密，外形拓展；《玄秘塔碑》

---

① 王澍：《虚舟题跋》，见《历代书法论文选续编》，第648页。





图89

（图89）是柳公权63岁时所作，用笔上横细竖粗的特征更加强化，笔画两端的装饰美化也较为突出，因而更显得瘦硬挺拔，骨气神通，完全呈现出柳体的成熟风范。与其相类的《神策军碑》也是其代表作，其法出于颜，而加以遒劲丰润。柳公权的楷书被世人称为“柳体”，也有“颜柳”、“颜筋柳骨”之誉。他和颜真卿、欧阳询、赵孟頫并称“楷书四家”。柳公权亦擅行草书，有《蒙诏帖》传世，有中唐行草书遗意。柳公权之兄柳公绰亦有书名，笔法遒劲，有楷书《蜀丞相诸葛武侯祠堂碑》传世。

柳公权书法初得穆宗赏识，曾以“心正则笔正，乃可

[图89]

柳公权《玄秘塔碑》，唐（841年），碑高386厘米，宽120厘米，陕西西安碑林博物馆

为法”之语相谏，穆宗悟其笔谏之意。[1] 文宗、宣宗也特别推重柳公权的书法，因而声名极显，独雄书坛。《旧唐书》载：“公权初学二王，遍阅近代书法，体势劲媚，自成一家。当时公卿大臣家碑版，不得公权手笔者，人以为不孝。”[2] 连外国使者来唐供奉，也不忘备足金帛，购其书翰，足见其影响之大。

此外，晚唐尚有杜牧，以及佛门的高闲、䛒光、亚栖等书家活跃于书坛。杜牧（803—852年）为晚唐著名诗人，字牧之，京兆万年（今陕西西安）人，人称“小杜”，亦擅行书，气格雄健。传世行书墨迹《张好好诗并序》，有晋人风韵。湖州开元寺僧人高闲（生卒年不详），善草书。其草法从旭、素中出，在当时名声甚显。存世草书墨迹有《千字文》，清安歧评：“纸墨俱佳，笔法奇伟，有自然淳古之气发乎毫端。”[3] 䛒光（生卒年不详），永嘉（今浙江温州）僧人。潜心草书，名重一时。《宣和书谱》称其书“笔势遒健，虽未足以与智永、怀素方驾，然亦自是一家法，为时所称”[4]。有《赠登第等诗》、《千字文》墨迹传世。

唐代的书法理论在六朝书论的基础上有了新的拓展和深入，其中技法论与创作论尤为显著。除经典书论孙过庭《书谱》反映了书论的高度成熟外，张怀瓘的《书断》、《书估》、《书议》等著作是当时最详备的书论专著。张怀瓘（生卒年不详），海陵（今江苏泰州）人。他的书

---

① 朱长文：《续书断》上，见《历代书法论文选》，第332页。
② 《旧唐书》卷一百六十五《柳公绰传》，北京：中华书局，1975年版，第4311—4312页。
③ 安歧：《墨缘汇观》卷一，见《丛书集成初编》，第14页。
④ 《宣和书谱》卷十九，上海：上海书画出版社，1984年版，第150页。

论，突破了汉晋南北朝前期以“笔势论”为主的书学，发展了齐梁以来的笔法论，辨析字体的审美特性，并以书体的审美表现为典范，形成临古重矩的基本法度，建构书法作为艺术的规范。同时强调“合于自然”、“无为而用”和“神遇”、“兴会”的创作观，强调书法以“风神骨气者居上，妍美功用者居下”的审美理想。他虽然仍采用庾肩吾的三品九等的品第方法，但将三品定名为“神”、“妙”、“能”，突出了“通神”的艺术境界，代表了唐代书论健康、积极而丰富的精神内涵，在艺术思想上有着重要的价值。此外，李嗣真的《书后品》、窦臮的《述书赋》、吕总的《续书评》等，对唐代的书法理论也作出了贡献。晚唐张彦远的《法书要录》汇辑了自汉以来许多书论名篇，为后世保存了许多资料。张怀瓘的《书断》、窦臮的《述书赋》、李嗣真的《书后品》、徐浩的《古迹记》等著作还研究了碑刻作品，开创了从书法角度来研究历代碑刻的先河。

唐代书法，南帖北碑渐渐合流，但南方风格，代表了平民社会日常人生的气味，占据主要优势。唐代以后，字学书品为中国“平民艺术大宗”，帖学兴起，碑法式微，直到清代才得到改变。正如钱穆所指出的那样，唐代之后，“南派盛行，北派衰落，这虽指书法一项而言，但大可代表中国一切艺术演进之趋势”①。

此外，有唐一代崇尚佛教，奉佛念经，承梁、隋旧习，因而唐代书法用作佛事也十分普遍。这不仅表现在薛稷、徐

① 钱穆：《中国文化史导论》，北京：商务印书馆，1994年版，第171页。

浩、柳公权等著名书家所抄写的佛经上，而且还由佛寺立碑、高僧志铭，弘扬佛法。衲子、道流所书经书被称为“经生书”，瘦劲者近欧阳询、虞世南，丰腴者近颜真卿、徐浩，笔笔端严，笔笔流畅，自头至尾，无一懈笔，被认为是“宋元人所断断不能跂及者”[①]。虽为经生书，但距今千年，亦足宝贵。唐玄宗时期的高僧鉴真和尚东渡日本，首次带去了王羲之父子的书法作品，影响了日本书坛。

五、杨凝式

五代时期杨凝式的书法在这一时期独步书坛。杨凝式（873—954年），字景度，华阴（今属陕西）人，居洛阳。曾任太子少师，故人称“杨少师”。因家庭涉及政治，常常佯狂自放，时人称其“杨风子”。他遍游洛阳寺庙道观，每遇水石松竹、清凉幽胜之地，必逍遥畅适，吟咏忘返，寺观蓝墙尽留笔迹。其书法自欧、颜而人“二王”之妙，楷法精绝，尤工行草，为晚唐书风的重要传承者。宋代的欧阳修和苏、黄、米三大家无不推重，黄山谷将其书法与吴道子的画誉为“洛中二绝”，认为“由晋以来，难得脱然都无风尘气似二王者，惟颜鲁公、杨少师仿佛大令（王献之）尔”[②]。并作《题杨凝式书》：“世人尽学《兰亭》面，欲换凡骨无金丹。谁知洛阳杨风子，下笔便到乌丝栏。”[③]其存世墨迹共有四件。《卢鸿草堂十志图跋》

---

① 钱泳：《履园丛话》卷十《收藏》，北京：中华书局，1979年版，第267页。
② 黄庭坚：《山谷题跋》卷四，见《中国书画全书》第一册，第683页。
③ 黄庭坚：《山谷题跋》卷四，见《中国书画全书》第一册，第685页。



图90

是其75岁时所作，书法充满豪情，与颜真卿行书一脉，壮实而多古意，明末清初八大山人的行书或亦源于此。《韭花帖》（图90）是一封答谢朋友馈赠韭花作食品的信札，其用笔干练精巧，挺拔秀媚；结字善移部位，字势奇崛沉稳，内敛外放，行字疏朗，字距时大时小，字距大于行距；墨色浓而清雅，萧散雅逸。《夏热帖》字画奇古，笔势飞动，沉稳而不失风姿，纵横洒脱，波澜壮阔。《神仙起居法》，草法奇矫恣肆，天真纵逸，不拘成法。

[图90]

杨凝式《韭花帖》，五代，纵26厘米，横28.5厘米，江苏省无锡市博物馆

五代著名书家还有王文秉，以篆书见长，影响当时。此时的佛门书法亦为兴盛，如贯休、应之、彦修、昙域、楚峦等各得其法，自成一家。

意趣与妙理

一、北宋前期

北宋初年，宋太祖赵匡胤（927—976年）不重艺文，直到太宗赵匡义（939—997年）即位，艺文开始复兴。北宋前期的书家徐铉以文翰知名于江南。徐铉（917—992年），字鼎臣，广陵（今江苏扬州）人。自盛中唐李阳冰之后，篆法中绝，徐铉精研字学，善篆隶。雍熙三年（986年）尝奉诏刊定许慎《说文》三十卷，为复兴字学作出了重要贡献。《宣和书谱》载："识者谓自冰（李阳冰）之后，续篆法者惟铉而已。"[1] 此书又引后人跋其书者谓："笔实而字画劲，亦似其文章。至于篆籀，气质高古，几与阳冰并驱争

---

① 《宣和书谱》卷二，上海：上海书画出版社，1984年版，第15页。

先。”有《重摹秦峄山刻石》拓本和《千字文》墨迹传世。其行书延续晚唐以来的肥厚书风，有《私诚帖》墨迹传世。徐铉字学、篆书在当时有很大影响，其弟徐锴亦擅篆隶，时有“二徐”之称。

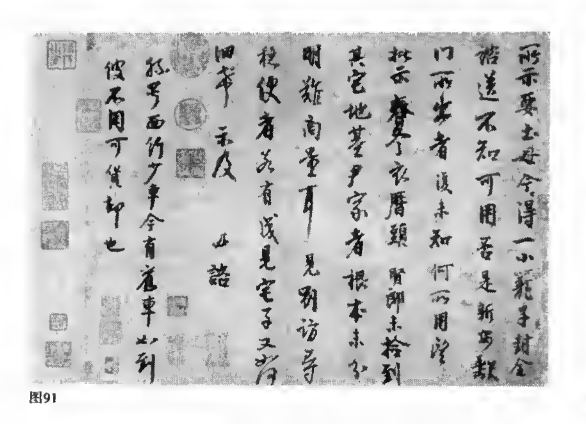
北宋前期的李建中也是当时的著名书家。李建中（945—1013年），字得中，洛阳（今属河南）人。擅真、行、篆籀、八分、草、隶，行书尤精。相传作科斗书郭忠恕《汗简》进献，得太宗嘉奖。黄庭坚评其书法“神气清秀”[①]。李建中传世墨迹多为晚年所作，如《土母帖》（图91）、《贵宅帖》、《同年帖》等，用笔淳厚而有骨力，沉着而不失遒劲，显端庄温雅之致。受其影响的林逋（968—1028年），字君复，钱塘（今浙江杭州）人。其笔意类似李建中，而清劲处尤见精妙。林逋作品多显山林之气，有《自书诗卷》（图92）、《三君帖》等墨迹传世。此外，宋代前期的书法名家还有宋绶（991—1040年）以遒婉冲丽胜；周越（生卒年不详）以刚劲精熟胜；文彦博（1006—1097年）以清雅英爽胜；苏舜钦（1008—1049年）以豪放沉着胜，皆名重一时。

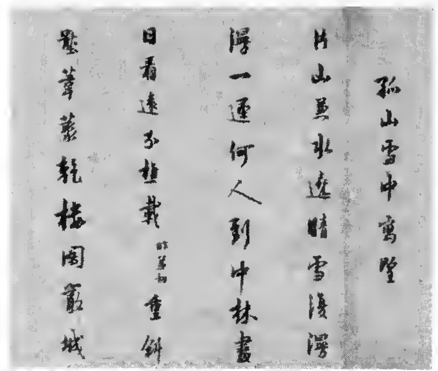
二、宋四家

蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾是北宋中后期崛起的书家，代表了宋代书法的最高成就，后世将他们并称为“宋四家”。

宋初以来，书法多承晚唐五代之遗风，能书者大多效仿前代，仁宗以后的书法也出现了崇尚古法、追求新意的风

① 黄庭坚：《山谷论书》，《历代书法论文选续编》，第67页。


图91


图92

[图91]

李建中《土母帖》，北宋，纵31.2厘米，横44.4厘米米，台北故宫博物院

[图92]

林逋《自书诗卷》，北宋，纵32厘米，横302.6厘米，北京故宫博物院

气，蔡襄为其中代表。蔡襄（1012—1067年），字君谟，仙游人。苏东坡论蔡氏书说："天资既高，辅以笃学，其独步当世宜哉。"① 蔡襄的行书成就最高，如《澄心堂纸帖》（图93），用笔遒润劲实，结体工整端雅；《扈从帖》、《脚气帖》，用笔简练精巧，结体闲雅温静，秀丽可爱。小楷有《谢赐御书诗》墨迹和《茶录》刻帖本传世，精劲自然；草书如《陶生帖》随手运转，变化丰富。楷书如《万安桥记》端庄沉着，得颜、虞笔法。宋代朱长文评蔡襄："真行草皆优入妙品，笃好博学，卓冠一时，少务刚劲，有气势，晚归于淳淡婉美。"② 蔡氏以儒家的游艺志道、修身养德为书之要旨，论书突出"风韵"、"精神"，在当时颇见新意。

苏轼（1037—1101年），字子瞻，号东坡居士，眉山（今属四川）人。在文学上有着极高的成就，为唐宋古文

① 苏轼：《东坡题跋》卷四，见《丛书集成初编》，第78页。

② 朱长文：《续书断》上，见《历代书法论文选》，第335—336页。



图93


[图93]

蔡襄《澄心堂纸帖》，北宋（1063年），纵24.7厘米，横27.1厘米，台北故宫博物院

八大家之一，词风气势磅礴，为豪放派的代表。他是中国古代文化的集大成者，表现在书法上，摆脱唐人重法观念的束缚，注重自我精神的体现和情感的宣泄，开创了宋代“尚意”的新书风，为“宋四家”之首。苏轼的书法初受欧阳修的影响，少时规摹“二王”，中岁学颜真卿，晚喜李邕，一生皆游于晋唐人之间，自出新意，不践古人。他以为书如人一样，“必有神、气、骨、肉、血，五者阙一不为成书也”①。又主张“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，强调书法中的“意”，在“法”和“意”之

① 苏轼：《东坡题跋》卷四，见《丛书集成初编》，第80页。

间，他能若即若离，不拘于法自有法，意态自然。苏东坡的书法成就最高的是行书。其中最为突出的是元丰年间他因“乌台诗案”贬官到黄州（今湖北黄冈）时所作的《黄州寒食诗帖》（图94），有“天下第三行书”之誉。通篇字形略扁，沉着而有飞动之感，神采奕奕，从容优游。起首几排小字，节奏平缓；后行笔加快，字形逐渐变大，更为率意。黄庭坚在此卷后跋云：“东坡此诗似李太白，犹恐太白有未到处。此书兼颜鲁公、杨少师、李西台笔意，试使东坡复为之，未必及此。他日东坡或见此书，应笑我于无佛处称尊也。”[①]苏东坡大楷如《丰乐亭记》、《醉翁亭记》等，用笔圆润遒劲，结体趋方扁形，丰满而清俊。黄庭坚赞其“笔圆而韵胜，挟以文章妙天下，忠义贯日月之气，本朝善书自当推第一”[②]。苏东坡的尚意书风，对宋代及后世产生了重要的影响，其弟苏辙、子苏过均传其脉。

黄庭坚（1045—1105年），字鲁直，号山谷道人，洪州（今属江西）人。在文学上有重要成就，开创江西诗派，和苏东坡并称为“苏黄”。黄庭坚的书法与“宋四家”中的其他三人不同，楷、行、草三体皆善，而草书成就最高。楷书取法雄强宽博一路，如《大唐中兴颂》等。他执笔偏高，和苏轼以卧笔枕腕有别，令腕随己意左右，饶有篆籀气。结体上，苏轼如“石压虾蟆”；他似“树梢挂蛇”，长撇大捺，有开张之势。行书如《苏轼黄州寒食诗帖跋》（图95）、

---

① 黄庭坚：《山谷题跋》卷八，见《中国书画全书》第一册，第705页。
② 黄庭坚：《山谷题跋》卷五，见《中国书画全书》第一册，第688页。

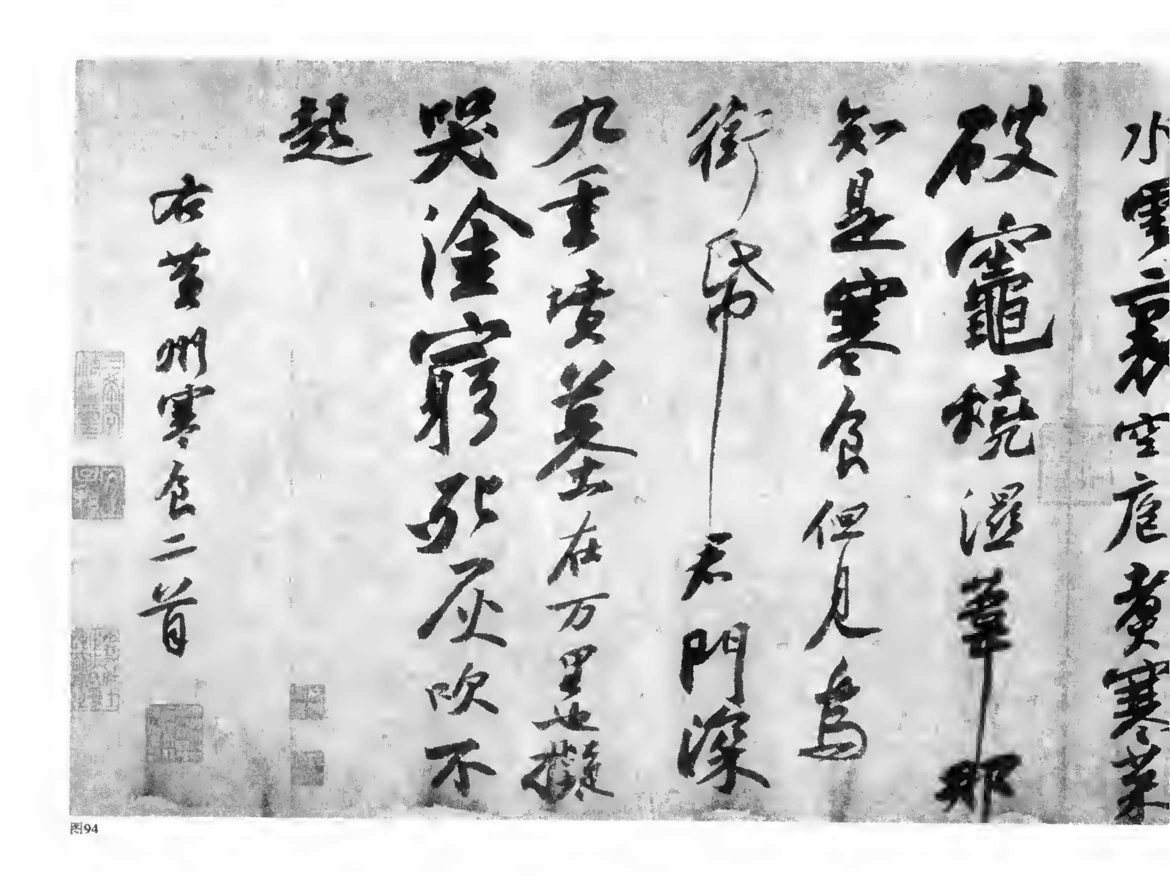


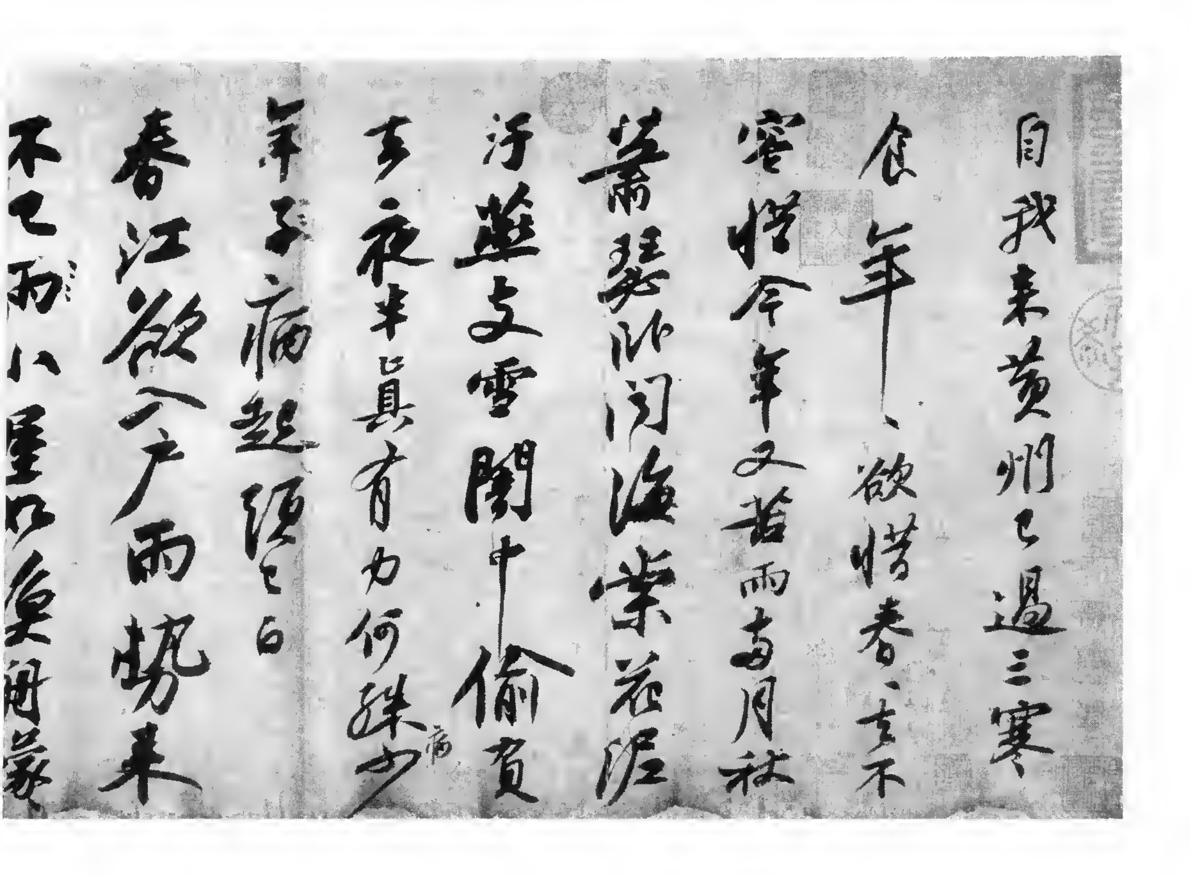
图94

《牛口庄题名》、《经伏波神祠诗》、《松风阁诗》等，用笔生涩老辣，结字中宫紧敛，外部舒放，已形成了雄放开张的书风。黄庭坚的草书，自称学书三十余年，“初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱。晚得苏才翁子美（苏舜钦）书观之，乃得古人笔意。其后又得张长史、僧怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙”①。草书代表作如《廉颇蔺相如列传》、《刘禹锡竹枝词》、《李白忆旧游诗》、

[图94]

苏轼《黄州寒食诗帖》，北宋（1082年），纵34.2厘米，横118厘米，台北故宫博物院

① 黄庭坚：《山谷题跋》卷七，见《中国书画全书》第一册，第698—699页。



《杜甫寄贺兰铦诗》、《诸上座帖卷》(图96)等，用笔紧峭笔姿瘦劲奇崛，结字多变，得张旭圆劲飞动之意，通过字形本身的左顾右盼，上俯下仰，形成一种跌宕之势。元代赵孟頫曾有此感慨：“黄太史书如高人胜士，望之令人惊叹。”[①]李之仪《跋山谷草书》称：“鲁直晚年草字尤工，得意处自谓优于怀素。”[②]这种书风既是对唐代张

① 赵孟頫：《评宋十一家书》，见《历代书法论文选续编》，第181页。

② 李之仪：《姑溪题跋》卷一，见《丛书集成初编》，第30页。

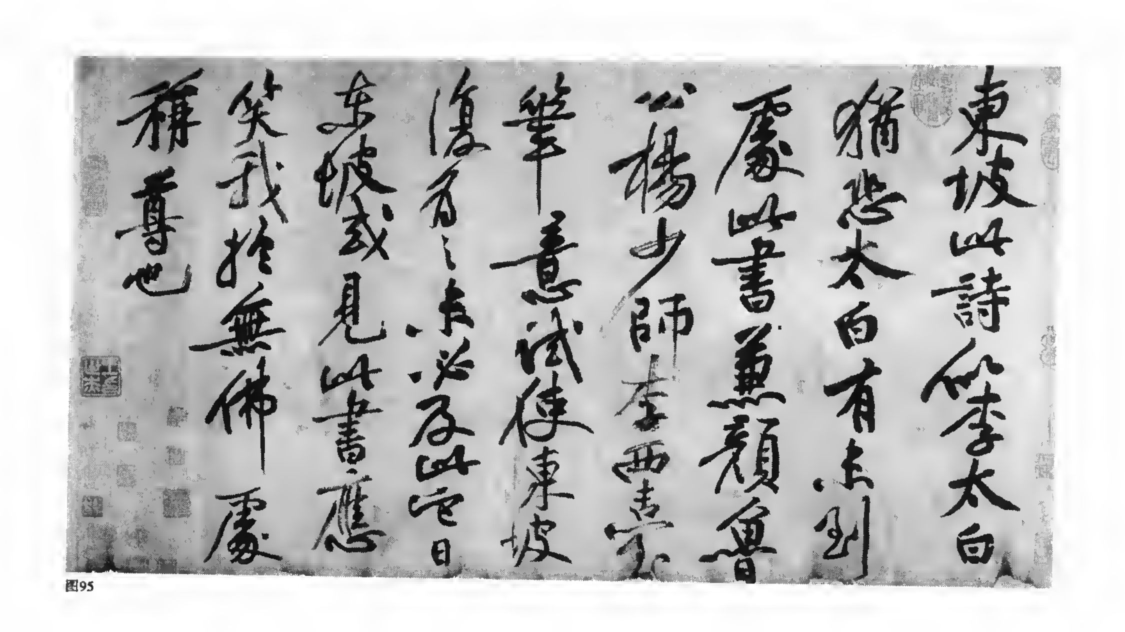


图95

旭、怀素的继承，又对明代祝允明、清代王铎等人草书产生了重要影响。黄庭坚论书，强调胸次和书卷气，反对俗气，主张“韵”是书法的要义，这种艺术品评标准丰富了书法评论的内涵，有重要的理论价值。同时重视书家个性的发挥，他在《以右军书数种赠邱十四》中“随人作计终后人，自成一家始逼真”一句成为后人书法创作信奉的经典理论。

[图95]

黄庭坚《苏轼黄州寒食诗帖跋》，北宋（1100年），纵34.2厘米，横64厘米，台北故宫博物院

米芾（1051—1108年），字元章，襄阳（今属湖北）人，是宋代行草中最有影响的代表，为“宋四家”之一。米芾天资高迈，为人狂放，有洁癖，着唐服，蓄奇石，奇言异行，时人视为“米颠”。能诗文，工绘画。书法近学周越、苏子美，远追晋唐，锐意模仿“二王”、颜真卿、柳公权、欧阳询、褚遂良、段季、师宜官等，“取诸长处，总而成之。既老始自成家，人见之，不知以何为祖

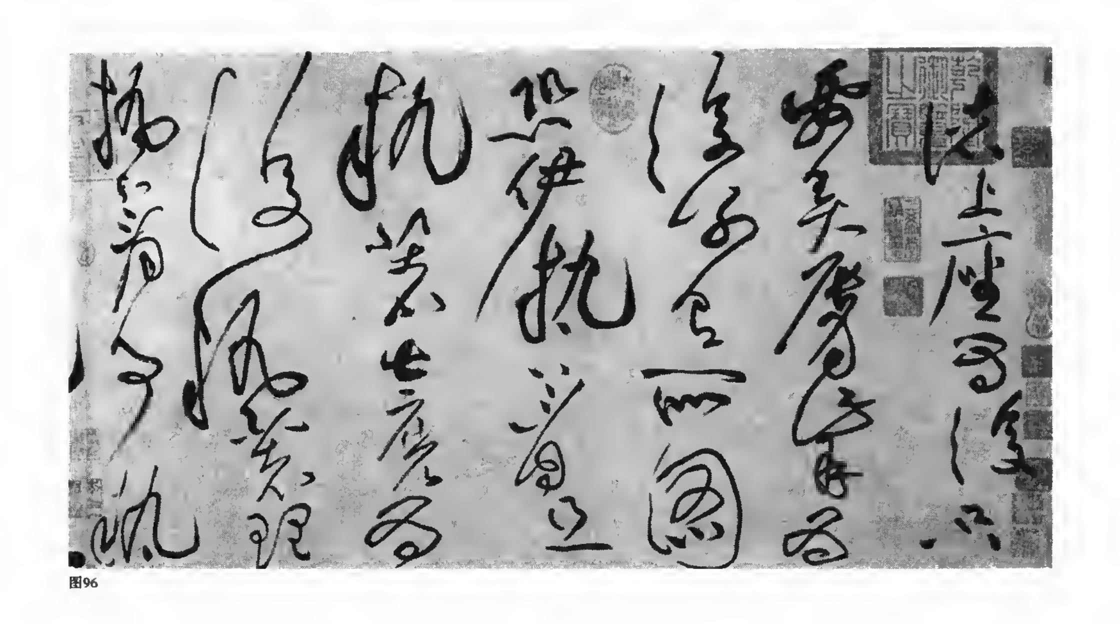


图96

[图96]

黄庭坚《诸上座帖卷》，北宋（1100年），纵33厘米，横729.5厘米，北京故宫博物院

也”[1]，即人们所称的“集古字”。他曾将所藏晋唐真迹，无日不展于几上，手不释笔临之，夜必收于小箧，置枕边才眠，他还说“一日不书，便觉思涩”，又称“意足我自足，放笔一戏空”，其率真狂放如此。米芾传世作品甚多，行书代表作有《苕溪诗帖》（图97）、《珊瑚帖》（图98）、《蜀素帖》等，大字行书作品有《研山铭》、《多景楼诗》、《虹县诗》等，用笔爽劲利落，随意而适，尤其是在中侧锋的转化中极见精妙，八面出锋，富于个性的“钩”画从褚遂良中化出而富于个人性情。除此之外，《群玉堂米帖》和《英光堂帖》中亦有其大字行书作品，亦见飞动之势。和黄庭坚一样，米芾也喜欢书法的欹侧而不是平直，而黄字多谨严含蓄，米字却更多随意生发，结字灵活多变，姿态

① 米芾：《海岳名言》，见《历代书法论文选》，第360页。

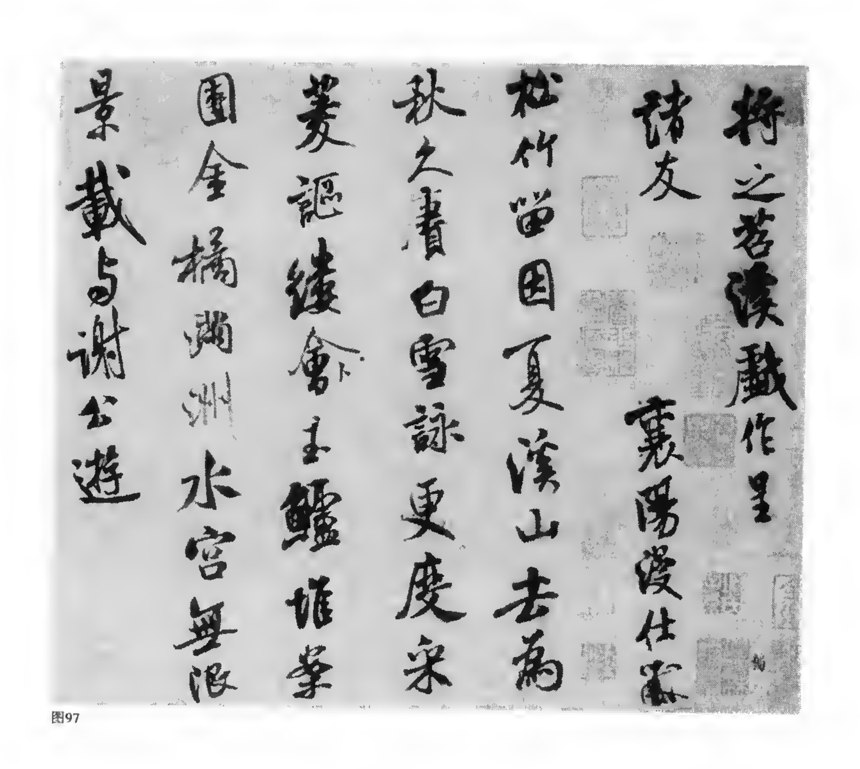


图97

[图97]

米芾《苕溪诗帖》，北宋，纵30.3厘米，横189.5厘米，北京故宫博物院

飞动，欹侧但不失稳健，俯仰间而又有照应；章法则用字与字之间的挪让和或大或小的字距来打破单调的直线行款，行气生动流畅，在《箧中帖》、《张季明帖》、《临沂使君帖》等作品中还运用了王献之“一笔书”的方法，突出其“运笔如火箸画灰，连属无端末”的特点。用墨浓淡相宜，那时常出现如刷一般的飞白，使米字显得更加苍劲有力，遒健俊拔，趣味盎然。苏轼称赞米芾的行书“风樯阵马，沉着痛快”，称其书“当于钟王并行，非但不愧而已”[①]。其行书大字小字皆精，曾自赞：‘吾书小字行书，有如大字。唯家藏真迹跋尾，间或有之，不

① 马宗霍：《书林藻鉴》卷九，北京：文物出版社，1984年版，第135页。



图98

[图98]

米芾《珊瑚帖》，北宋（1101年），纵26.6厘米，横47.1厘米，北京故宫博物院

以与求书者。心既贮之，随意落笔，皆得自然，备其古雅。”[①] 而“自然”和“古雅”正是米芾书法的重要特征。晚明董其昌、王铎均脱胎于米芾，并尽力搜寻与临摹，以求拓而展大。米芾的小楷亦精，存世的刻帖本有《呈事帖》、《王略帖跋》、《皇太后挽词》等。其草书作品有《中秋登海岱楼诗》、《焚香帖》、《吾友帖》等，尽显晋人风采。

米芾还是一位书画鉴赏家、书论家，论书主张集中在《海岳名言》和《书史》等著作中。他以“晋韵”的古法来批评唐人，如欧阳询‘道林之寺’，寒俭无精神”，“丁道护、欧、虞笔始匀，古法亡矣”，“颜鲁公行字可教，真便

① 米芾：《海岳名言》，见《历代书法论文选》，第360页。

入俗品”，“柳公权师欧，不及远甚，而为丑怪恶札之祖”等等，其批评唐楷，崇尚天真自然的艺术趣味是论书的核心。对于宋代“趣时贵书”的风气，亦多有批评，常能切入要害。

米氏书风在宋时影响极大，且家有传人。米芾长子米友仁（1086—1165年），字元晖，善绘画，所作山水，真趣弥漫，天机超逸，故为世所宝重，与其父有“大米”、“小米”之称。书法从父出，多见姿态。有《吴郡重修大成殿记》、《录示文字帖》、《杜门帖》等传世。

“宋四家”以外，北宋文坛祭酒欧阳修亦擅书法。欧阳修（1007—1072年），字永叔，号醉翁，庐陵（今属江西）人。书法初受周越影响，后学李邕笔法，并求钟、王以来字法，笔势险劲，字体新丽，多阅古人遗迹，求其用意，自成一家。苏东坡称其“用坚笔干墨作方阔字，神采秀发，膏润无穷，后人观之如见其清眸丰颊，进趋晔如也”[①]。传世行书有《灼艾帖》（图99）等。

与宋四家中的苏、黄、米同期的书家还有沈辽、钱勰、蔡京兄弟、薛绍彭、宋徽宗等。沈辽（1032—1085年），钱塘（今浙江杭州）人，楷、行俱佳。其书少习沈传师，晚学王献之，特立不群，殊可人妙。有《秋杪帖》（图100）等。钱勰（1034—1097年），临安（今浙江杭州）人，善行草。其楷书师承欧阳询，草书学王献之，萧散朴雅，不类时人。有《先起居帖》等。蔡京（1047—1126年），仙游（今属福建）人，书法师蔡襄、徐浩，再从欧阳询，后深法“二

① 苏轼：《东坡题跋》卷四，见《丛书集成初编》，第80页。

[图99]

欧阳修《灼艾帖》，北宋，纵25厘米，横18厘米，北京故宫博物院

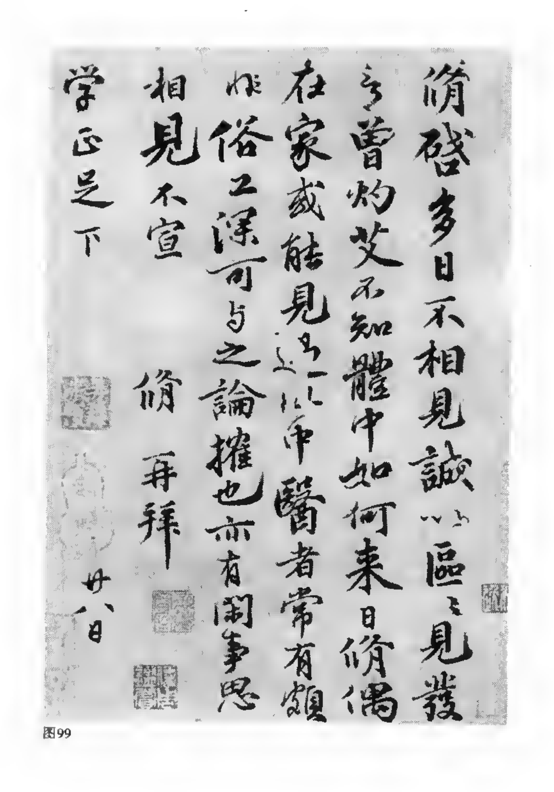


图99

王”，自成一家，为海内所宗。相传“宋四家”中的蔡本是蔡京，然由于人恶其品行，后以蔡襄取而代之。《节夫帖》（图101）为其代表作，用笔痛快爽劲，字势豪健飞动。弟蔡卞亦有书名，为王安石之婿，《宣和书谱》称其“自少喜学书，初为颜行，笔势飘逸，但圆熟未至，圭角稍露，其后自成一家。亦长于大字。厚重结密，如其为人”①。薛绍彭（生卒年不详），字道祖，万泉（今属山西）人。以书画与米芾相友善，时有“米薛”并称。赵子昂称其书“如王、谢子弟，有风流之习”②，然

① 《宣和书谱》卷十二，上海：上海书画出版社，1984年版，，第94—95页。

② 赵孟頫：《评宋十一家书》，见《历代书法论文选续编》，第181页。

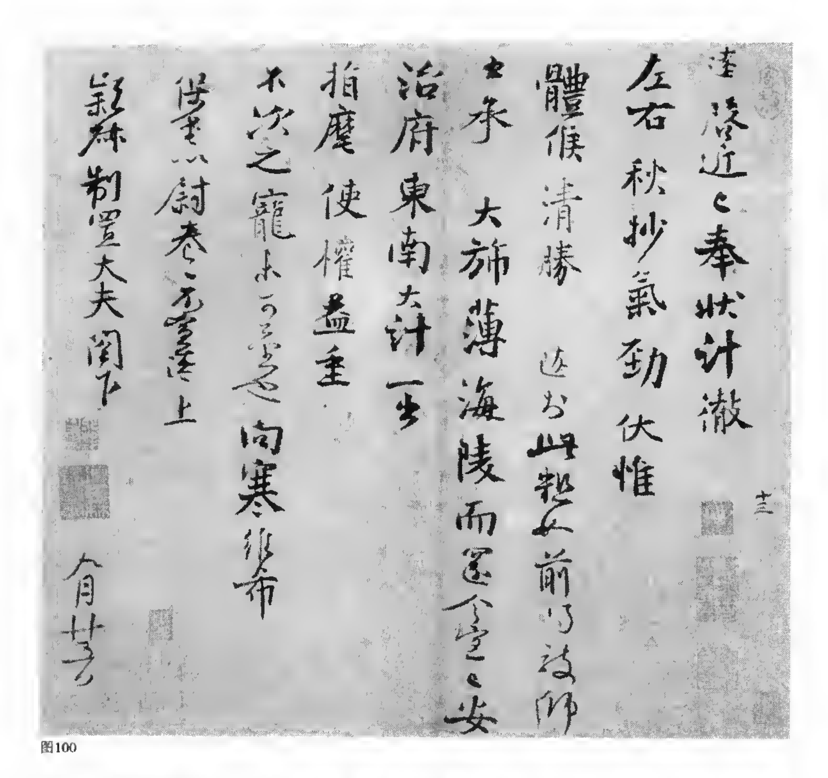


图100

[图100]

沈辽《秋杪帖》，北宋（1083年），纵33.6厘米，横37厘米，台北故宫博物院

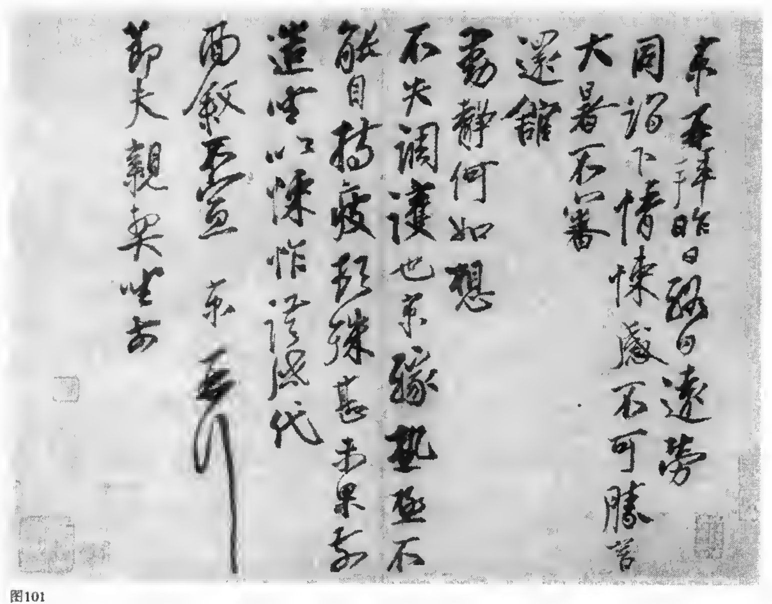


图101

[图101]

蔡京《节夫帖》，北宋，纵32.3厘米，横42.3厘米，台北故宫博物院

[图102]

薛绍彭《大年帖》，北宋，纵25.1厘米，横34.8厘米，北京故宫博物院

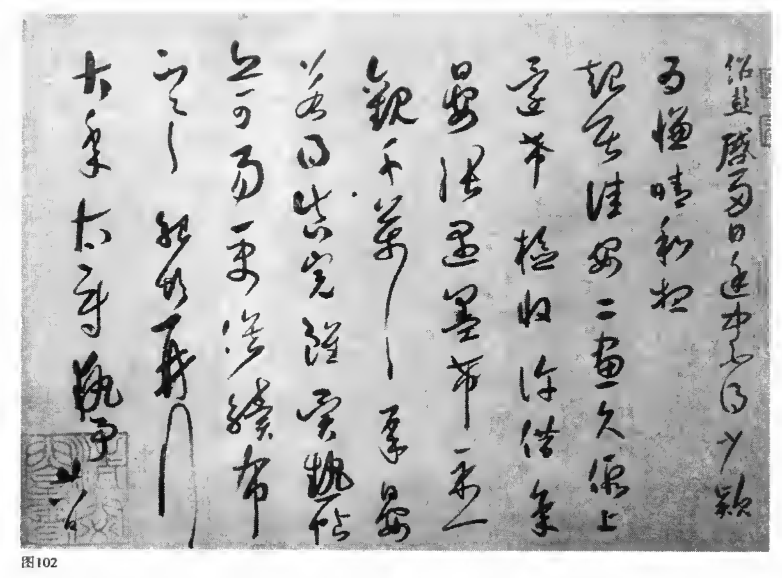


图102

法度森严，略显刻板。传世有草书《大年帖》（图102）等。

宋徽宗赵佶（1082—1135年），热衷艺文之事，多才多艺。工诗文，善山水、人物、花鸟、墨竹，工笔设色，刻画入微。书法初习黄山谷，后从薛稷脱胎而出，创“瘦金体”，用笔刚劲爽利，横竖画的收笔以及笔画的转折处都有明显的顿笔，结字内敛外放，装饰意味强烈。有《楷书千字文》、《闰中秋月诗》（图103）等传世。狂草学怀素，用笔圆润光洁，轻捷畅达，结体疏朗有致，开合自然，笔势纵逸，多富贵气象。传世草书有《千字文》、《草书团扇》等。

三、南宋书坛

宋高宗赵构（1107—1187年）为宋徽宗九子，醉心于法

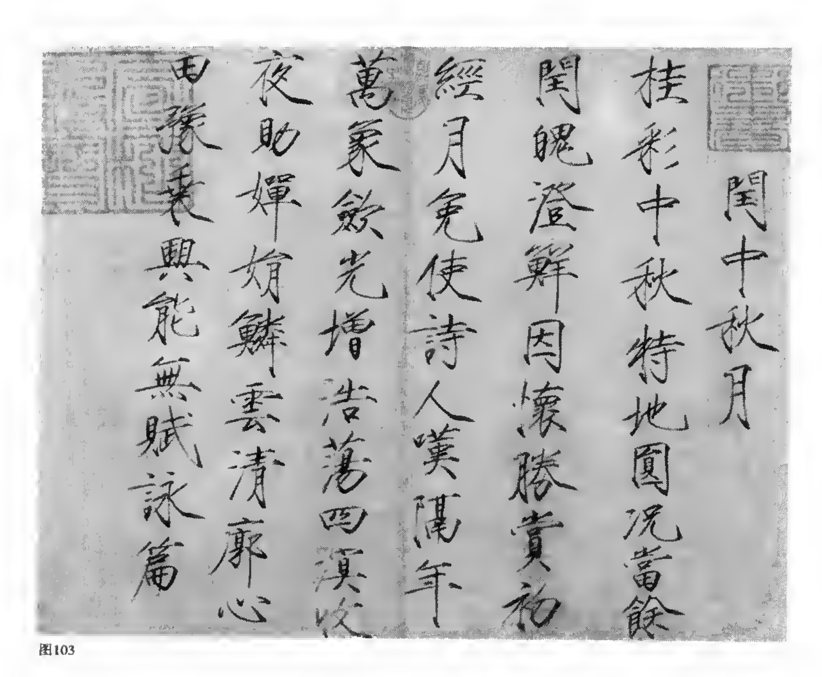


图103

[图103]

赵佶《闰中秋月诗》，北宋，纵35厘米，横44.5厘米，北京故宫博物院

书名画。曾自言："凡五十年间，非大利害相妨，未始一日舍笔墨。故晚年得趣，横斜平直，随意所适，至作尺余大字，肆笔皆成，每不介意。至或肤腴瘦硬，山林丘壑之气，则酒后颇有佳处。古人岂难到也！"[①] 其行书初学黄庭坚，继习米芾，后转习魏晋笔法，对《禊帖》研究尤深。传世有《赐岳飞手敕》（图104）、《佛顶光明塔铭》等。吴说在这一时期成就也很高。吴说（生卒年不详），字傅朋，号练唐，钱塘（今浙江杭州）人，行、草、小楷皆善，直追虞世南，娟秀典雅。《翰墨志》称："至若绍兴（1131—1162年）以来杂书、游丝书，惟钱唐吴说。"[②] 其榜书沉稳端

① 赵构：《翰墨志》，见《历代书法论文选》，第366页。
② 赵构：《翰墨志》，见《历代书法论文选》，第369—370页。

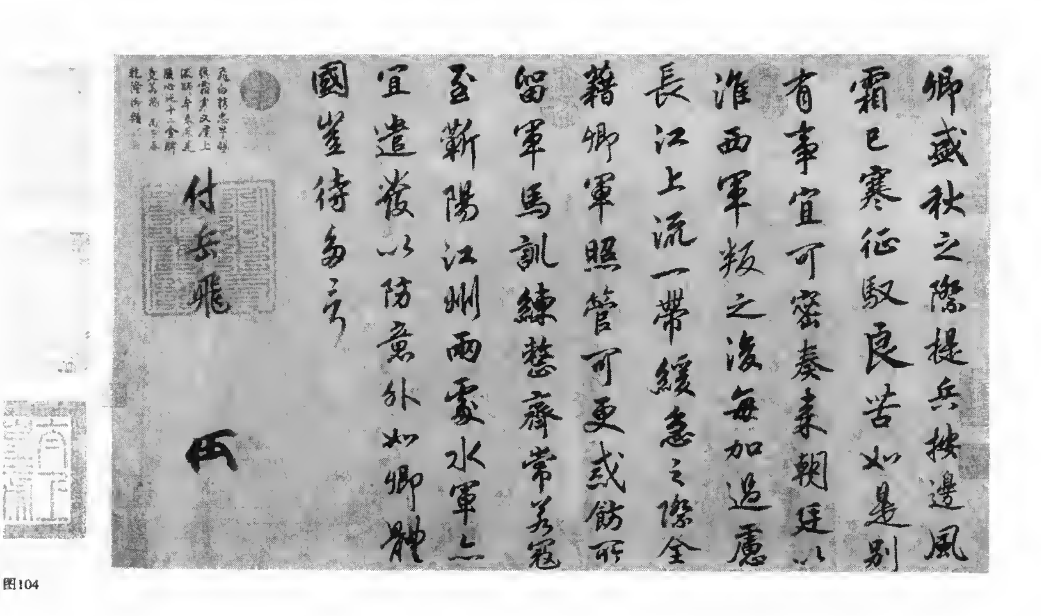


图104

[图104]

赵构《赐岳飞手敕》，南宋，纵36.7厘米，横61.5厘米，台北故宫博物院

润，亦得高宗赏识。传世《致明善宗簿尺牍》出规入矩，深得《兰亭》、《洛神》遗意。

南宋时期，陆游、范成大、朱熹、张孝祥在书法上亦有造诣，被近人沈曾植称为“南宋四家”。陆游（1125—1210年），字务观，号放翁，山阴（今浙江绍兴）人。以诗、词、散文著称于世，行书学杨凝式，草书习张旭，笔札精妙，意致高远。有《尊眷帖》（图105）、《自书诗卷》、《怀成都诗卷》、《上问帖》等传世，用笔沉雄苍老，精爽飞越。范成大（1126—1193年），字致能，号石湖居士，吴郡（今江苏苏州）人。亦以诗名世，书法主要为行草，取苏、黄两家，圆熟遒丽，生意郁然。有《西塞鱼社图卷跋》、《荔酥沙鱼帖》等墨迹传世。朱熹（1130—1200年），字元晦，号晦庵，徽州婺源（今属江西）人。集宋代理学之大成，世称“朱子”，其学术思想对后世产生了巨大

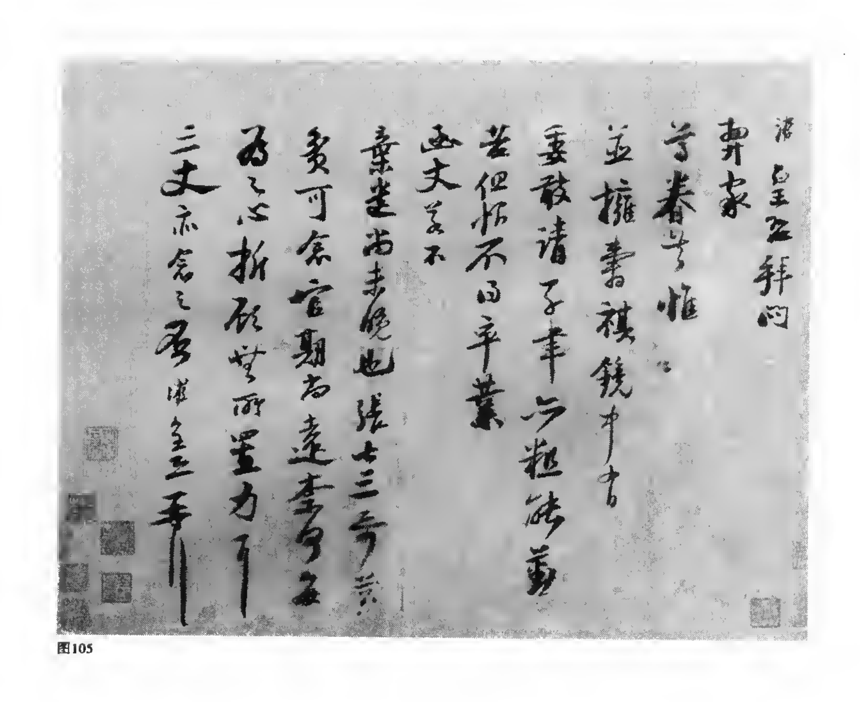


图105

影响。书法近钟繇法，存隶意。存世作品有《城南唱和诗》（图106）、《秋深帖》、《卜筑帖》等，用笔轻捷自如，字距紧密，信笔拈来，结字平正典雅。张孝祥（1132—1170年），字国安，号于湖居士，和州乌江（今安徽和县）人。其书法从颜真卿、米芾出，字法奇古，自成一体。存世墨迹有《关御帖》、《柴沟帖》（图107）等。

[图105]

陆游《尊眷帖》，南宋，纵29.3厘米，横38.3厘米，北京故宫博物院

南宋后期书法有影响的如吴琚、张即之、赵孟坚等人。吴琚（生卒年不详），字居父，号云壑，开封（今属河南）人，书法主要得米芾衣钵，尝以内府所赐宝晋《王略帖》刻之于石，帖后有米芾长跋，常醉心于此。作品丰腴温润，传米家之神。有《碎锦帖》（图108）、《焦山题名》、《桥畔诗》等传世。其中藏于台北故宫博物院的《桥畔诗》取纵式，是现存书法作品中所见最早的条幅，可视为这一形式之

[图106]

朱熹《城南唱和诗》，南宋，纵31.5厘米，横275.5厘米，北京故宫博物院

[图107]

张孝祥《柴沟帖》，南宋，纵33.8厘米，横38.9厘米，北京故宫博物院

图106

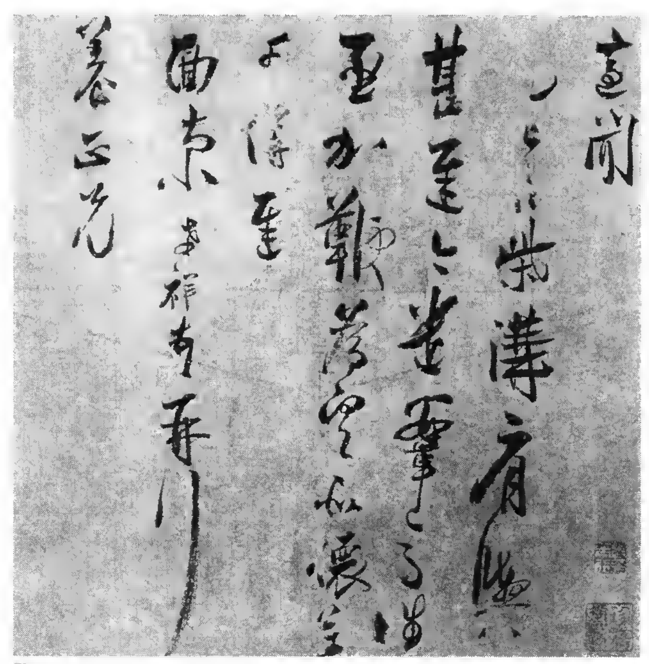


图107

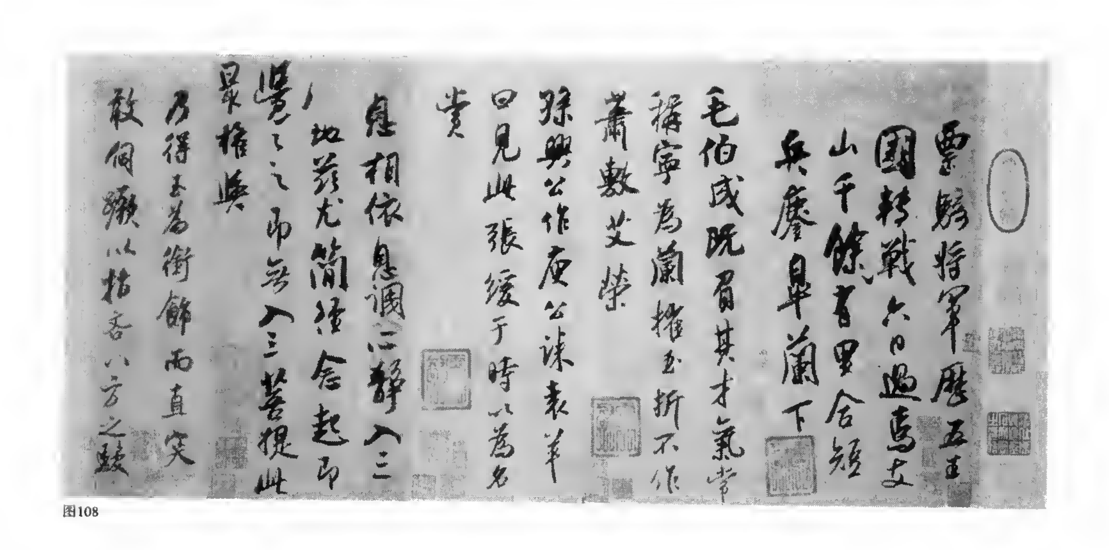


图108

嚆矢，后来条幅成为明清书家最常用的书法创作形式。

[图108]

吴琚《碎锦帖》，南宋，纵28.7厘米，横63.8厘米，北京故宫博物院

张即之（1186—1263年），字温夫，号樗寮，和州（今安徽和县）人，存世作品中大多为抄写佛经和墓志铭，用界格，整齐端庄，如《金刚般若波罗密经》、《佛遗教经》、《待漏院记》（图109）等。清梁巘对其多有批评，称其所书《金刚经》“本出欧，而参以褚，结体亦紧，特其讨巧处多，不大方耳”，“字或瘦或粗，皆提笔书，然不能于中正处求胜古人”①。行书得王羲之、米芾意，传世有《台慈帖》。

宋太祖十一世孙赵孟坚（1199—？年），字子固，号彝斋，嘉兴海盐（今属浙江）人。工诗文，尤以画名世。富收藏，曾得姜夔旧藏五字不损本《定武兰亭》。书法宗献之、北海，有刚劲飞动之美，又与苏东坡、米芾、蔡京等风格多

① 梁巘：《评书帖》，见《历代书法论文选》，第586页。

图109

[图109]

张即之《待漏院记》，南宋，纵47.2厘米，横2665.5厘米，上海博物馆

近，时见欹侧之态。传世有《脏腑药帖》、《自书诗卷》（图110）等。此外，南宋还有魏了翁、姜夔、陈容、文天祥等，都以擅书名世。

辽代书法可见者多为碑版和手抄佛经，风格也较单一，总体艺术成就不高。碑刻如楷书《辽圣宗哀册》，用笔厚重，结体端庄，取法唐人。相类的作品还有《耶律元妻萧氏墓志》（1038年）、《张思忠墓志》（1039年）、《观音菩萨地宫舍利函记》（1094年）、《宣懿皇后哀册》等（1039年）；《宋晖造像记》等造像记风格出自龙门造像；手抄佛经《大方广佛华严经随疏演义抄序卷第一并序》、《大方广佛华严经十回向品疏》、《法华经手记第七》、《十戒戒本》等，与唐人抄经一脉相承，楷、行、草各体皆备。

与辽代相反，金代书法则显得丰富多彩，金代刚建国时，只使用契丹文和汉字，后女真族创立了自己的文字，但一开始就参考了契丹文和汉字，有些则完全照搬汉字。金国征服了辽、宋王朝，后宋宗室则偏安江南一隅。金国作为战胜国，大量掠夺了宋王朝内府和私家所藏的图文书籍、法书名画以及各类艺人才，至金章宗（1168—1208年）时，大力

图110

推行文制，加上他对书画也甚为喜爱，并身体力行，使得金代书法发展进入了繁荣时期。

[图110]

赵孟坚《自书诗卷》，南宋（1259年），纵35.8厘米，横675.6厘米，北京故宫博物院

金代最具代表性的书家有党怀英、王庭筠、赵秉文等。党怀英（1134—1211年），字世杰，号竹溪，泰安（今属山东）人。书法亦为当时所重，“工篆籀，当时称为第一，学者宗之”①。钱大昕也称赞其篆、隶书，称其“用古文篆，尤精妙可爱”②。王庭筠（1156—1202年），字子端，号黄华老人，辽东熊岳（今辽宁盖县）人。书法甚得米芾精髓，沉顿雄快，蕴藉可观，可与南宋诸家抗衡。他26岁时书的《博州庙学记》，钱大昕称其“结束殊有力，真可与米颠《芜湖县学记》抗衡”③。时人还将其与王去非的文、党怀英的篆额并称为“三绝碑”。存世的《李山画风雪杉松图诗跋》，清劲端雅，神态自如。赵秉文（1159—1232年），字周臣，号闲闲老人，磁州滏阳（今河北磁县）人。书法以行草最善，初学王庭筠，后法颜、苏、米三家，尽得

① 《金史》卷一百二十五《文艺上》，北京：中华书局，1975年版，第2726页。
② 钱大昕：《潜研堂金石文跋尾》卷十八，见《钱大昕全集》第六册，第471页。
③ 钱大昕：《潜研堂金石文跋尾》卷十八，见《钱大昕全集》第六册，第469页。

各家所长，自成一家。元好问在为其所作《闲闲公墓铭》称其："字画则有魏晋以来风调，而草书尤惊绝，殆天机所到，非学能至。"存世的《武元直赤壁图卷跋》（图111）浑厚豪放，点画沉顿。

金代享有盛名的书家还有蔡松年（1107—1159年）、蔡珪（？—1174年）父子，书法皆从苏东坡出，并同跋《苏轼书李太白仙诗卷》。米芾之婿吴激（？—1142年）书画俊逸，得米芾笔意，其诗词与蔡松年并称"吴蔡体"。在书法上，多得苏、米笔意，对苏、米书风传入金朝有着一定的影响。任询（生卒年不详），字君谟，为人慷慨大节，《金史》称其"书为当时第一，画亦入妙品"[①]。其书取法颜、苏，雄壮大气，有《杜甫古柏行》传世。

四、刻帖与金石学的发展

宋代是"帖学"的形成期，清代康有为提出"碑学"后才有"帖学"的说法。所谓"帖学"，即"二王"体系名家的书法，在宋、元、明时期极为兴盛。早在唐代，唐太宗令钩摹王羲之墨迹，怀仁集王字刻成的《圣教序》即开刻帖之风，然历史上第一次刊刻官帖风靡朝野则始于宋代。宋太宗淳化三年（992年），王著（字知微，成都人）奉敕摹刻法帖十卷，被后世称为《淳化阁帖》，包括历代帝王一卷，历代名臣一卷，诸家古法帖一卷，王羲之三卷，王献之二卷，成为中国古代法帖的始祖。它用刻碑的方法刻在枣木板或石

---

① 《金史》卷一百二十五《文艺上》，北京：中华书局，1975年版，第2719页。

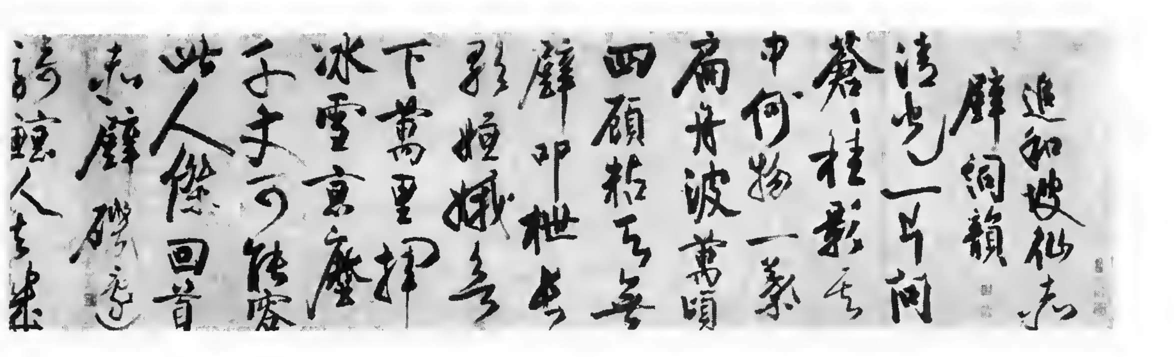

图111

材上，把流传的古人法书拓出多件拓本流传。自淳化至宋末近三百年间，有多种丛帖摹刻，形成了浓厚的刻帖风气。南宋淳祐年间曹士冕撰成《法帖谱系》，著录《淳化阁帖》及支派二十二种，《绛帖》及支派十四种。除阁帖系统外，还包括各类刻帖，如《弘文馆帖》、《二王帖》、《黄庭经》、《兰亭序》、《洛神赋》、《智永真草千字文》等，其中以《兰亭序》刻本最为繁多。王著编成的《阁帖》中，也混入了不少伪作，促进了宋人对法帖鉴定的讨论。其中以黄伯思的《法帖刊误》二卷议论最为精确，他从书风、流传角度对法帖进行讨论、考证、辨伪鉴真，引证赅洽。南渡之后，法帖摹刻风气更盛，著名者如《宝晋斋法帖》、《成都西楼苏帖》、《群玉堂帖》、《凤墅帖》等，研究法帖的著作有姜夔《绛帖平》、桑世昌《兰亭考》等，考证精博，对后代影响甚大。

宋代不仅把墨迹本摹刻，还有把古器物铭文和碑刻拓本翻刻为帖，如薛尚功《历代钟鼎款识法帖》、王寀《汝帖》翻刻《石鼓文》、《诅楚文》、《秦之罘刻石》等，种类繁多，促进了宋代书法的普及与发展。

[图111]

赵秉文《武元直赤壁图卷跋》，金（1228年），纵51.9厘米，横697.7厘米，台北故宫博物院



随着宋代椎拓技术和刻书印刷技术的发达，大量古代器物碑刻纷纷出土，形成好古收藏的风气，人们开始重视钟鼎刻石的研究。加上帝王大力提倡儒学，恢复礼制，碑刻研究的证经补史作用顺应了这一需要。欧阳修编成的《集古录》是第一部研究碑刻的理论专著，此书共十卷，为欧阳修在宋嘉祐、治平年间（1052—1067年）所录各种碑刻、钟鼎铜器的拓本和卷轴题跋，其中以碑刻文字为主，钟鼎铜器仅收录二十余件，开创了金石学研究的先河。他在《集古录》的编撰过程中多有感慨，认为书之盛“莫盛于唐”，书之废“莫甚于今”，又云“自唐末兵戈之乱，儒学文章扫地而尽。宋兴百年间，雄文硕儒比肩而出。独字学久不振，未能比踪唐人，余每以为恨”[①]，有感于此，他身体力行，振兴宋代书坛。

《集古录》的编撰，对宋代的学术产生了深远的影响，其后涌现出一批著名金石学家，碑刻专著也接踵问世。继《集古录》之后的碑学名著是赵明诚（1081—1129年）的

① 欧阳修：《六一题跋》卷四，见《中国书画全书》第一册，第536页。

《金石录》，目录、跋尾各十卷。赵明诚酷爱金石书画，与妻李清照共同致力于搜集、校订金石资料。经过二十多年的努力，积得三代以来古器物铭与汉、唐刻石拓片共两千卷，并作了详细考订辨伪研究。《金石录》继承了前辈学者已有的研究成果，补正前贤的缺失、考订旧籍的讹谬，录存历代的史料，成为宋代碑学研究的集大成之作。后世把赵明诚和欧阳修并称“欧赵”，都视为金石学的奠基人。

南宋还出现了石刻著录，如绍定年间（1228—1233年）陈思的《宝刻丛编》二十卷，著录古代碑刻以原石所在地区来划分，记载宋时所见全国各地的碑刻目录，从秦《石鼓文》、《诅楚文》起到五代为止，每件碑刻条目下集录前人各家的题跋考证，完整地记录了当时所存的各地碑刻，保存了现已亡佚的诸多金石专著中关于碑刻的题跋，弥补了《集古录》无刻碑时间、《金石录》无碑石所在郡邑的缺憾，堪称宋时所见全国各地碑刻总目。这类图书的编纂，丰富了中国书法艺术的文化内涵，也客观上促进了人们关心碑刻及其上面的书法美，对推动宋代的金石书法研究起到了积极作用。乾道二年（1166年）洪适编撰的《隶释》二十七卷，前十九卷著录汉魏隶书碑刻文字189种，后八卷汇集了郦道元《水经注》、欧阳修《集古录》、欧阳棐《集古录目》、赵明诚《金石录》等著作中的汉魏碑目。《隶释》成书后，洪适又将续得大量汉魏碑刻编撰成《隶续》二十一卷，历时十三年刻成。淳熙八年（1181年），又将《隶释》和《隶续》合并成一书刻印发行，共著录汉魏碑文及碑阴258种，魏和西晋的碑刻17种，汉晋之间的铜器、铁器铭文、砖文共20余种，还收入了大量汉画像石和碑式图样。《隶释》为我

国历史上最早集录汉、魏碑刻文字的专著，被认为“自有碑刻以来，推是书最为精博”[1]，此书的编纂，有力地推动了早期碑刻书法的研究。

宋代碑学研究的盛况空前，除大量的金石碑刻专著外，还有大量碑刻研究的题跋杂记散见于各种宋人文集中，如沈括《梦溪笔谈》、陈櫰《负暄野录》、吴曾《能改斋漫录》等。由于宋人广泛地搜求碑刻，拓本流传丰富，优秀的书法名碑也被筛选出来，成为学习的范本。

除金石碑刻研究著作外，宋代的书法理论也著作迭出，特色鲜明。如北宋朱长文的《续书断》强调书家的道德修养，体现了宋代新儒学思想对书论的影响；米芾的《书史》，论其所见历代墨迹和藏品情况，实为后世著录家之祖；黄伯思的《东观余论》论述法帖刊误，崇尚晋人而轻唐以后书法。南宋姜夔的《续书谱》发挥《书谱》语焉未详处，主张取法魏晋，鄙唐人楷法；陈思的《书小史》采录上古迄五代能书者五百三十一人，各为小传，是第一部系统的书法史专著。这些著作在内容、体例、品评上总体反映了宋人书法观念。同时如欧阳修《六一题跋》、苏轼《东坡题跋》、黄庭坚《山谷题跋》、米芾《海岳名言》等题跋成为宋代文人书画品评重要的文学形式，对后世有着深远的影响。

---

① 《四库全书总目》卷八十六《史部·目录类二·隶释二十七卷》，北京：中华书局，1965年版，第735页。

复古之风

一、赵孟頫

元代以来，作为南宋旧都的杭州，延续着江南文化重镇的地位，南方士人多以杭州为据点，其中多有书画家和收藏家，如赵孟頫、鲜于枢、周密、仇远、白珽、牟巘、牟应龙、方回、戴表元、邓文原、郭天锡、乔篑成、高克恭等人，他们延续着宋代汉人的生活方式，观书赏画，赋诗唱酬，品鉴把玩，形成了以杭州为中心的文化圈。赵孟頫以其显赫的地位成为杭州文化圈的主导人物，元代书法也因此发展成一种全面回归的潮流，形成书法史上的一次重大转折。

赵孟頫（1254—1322年），字子昂，号松雪道人，吴兴（今浙江湖州）人。为宋太祖赵匡胤十一世孙，南宋将亡之际，任真州司户参军。入元后，元世祖忽必烈委派程钜夫赴

图112

[图112]

赵孟頫《胆巴碑》，元（1316年），纵33.6厘米，横166厘米，北京故宫博物院

江南搜访遗逸，被荐授官，历官翰林学士承旨、集贤学士、荣禄大夫，封魏国公，谥文敏。赵孟頫的书法初从宋高宗赵构入手，兼学钟繇、智永，后由智永上溯“二王”，且得力“二王”最深，中年后又参李北海笔意，形成自己雅逸流美的书风。《元史》称其“篆、籀、分、隶、真、行、草书无不冠绝古今，遂以书名天下”[①]。明代何良俊对赵孟頫推崇备至：“自唐以前集书法之大成者，王右军也；自唐以后集书法之大成者，赵集贤也。”[②]

赵孟頫的楷书被后人列为欧、颜、柳、赵四大楷书之一，称之为“赵体”，影响极为深远。他的楷书一改中唐以后的楷书习气，绝去颜、柳的顿挫装饰现象，在当时极具新意，其大楷书碑吸收李邕书碑的方法，既得流美风韵，又存骨气遒健，在晋人的韵味之外，又具有唐人的法度。传世楷书作品有《湖州妙严寺记》、《三清殿碑记》、《玄妙观重修三门记》、《胆巴碑》（图112）、《仇锷墓碑铭稿》等，结体妍丽飘逸，用笔遒劲，深得晋人神髓。鲜于枢跋其小楷《过秦论》称：“子昂篆、

① 《元史》卷一百七十二《赵孟頫传》，北京：中华书局，1976年版，第4023页。

② 何良俊：《四友斋书论》，见《美术丛书》，第1463页。

图113

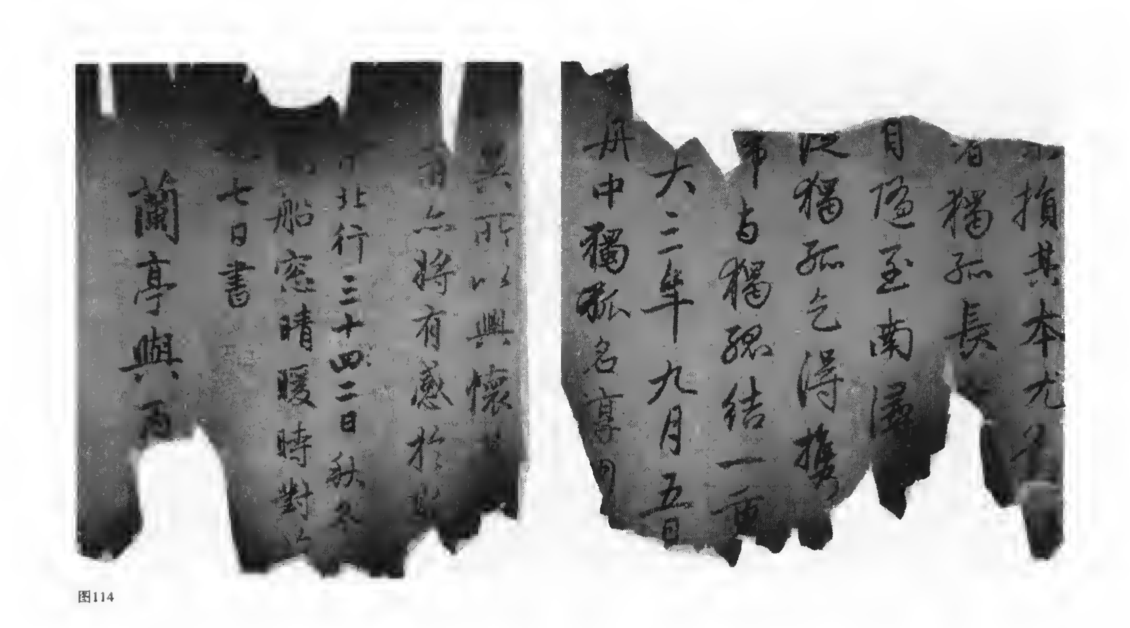
隶、正、行、颠草俱为当代第一，小楷又为子昂诸书第一。此卷笔力柔媚，备极楷则，后之览者岂知下笔神速如风雨耶！”《元史》称其“诗文清邃奇逸，读之，使人有飘飘出尘之想”①，其书法亦如此。传世小楷作品还有《老子道德经卷》（图113）、《洛神赋》、《大洞玉经》、《汉汲黯传》等。赵孟頫的行草书被公认为其成就最大者，继承了王羲之平和一路书风，传世作品有《兰亭十三跋》（图114）、《归去来辞卷》、《赤壁赋》、《雪晴云散帖》等，既得力古法，又纵横飘逸，可反映其行草书的主要风貌。他的章草从皇象而来，多文人萧散韵致，有《急就章》传世。赵孟頫也擅篆隶，篆书从《石鼓》、《诅楚》入手，取法李斯、李阳冰，他以中锋写玉箸篆，圆润婉丽，多见于碑额和题记。

[图113]

赵孟頫《老子道德经卷》，元（1316年），纵24.5厘米，横618.6厘米，北京故宫博物院

赵孟頫还是元代著名的书画鉴藏家，一生过眼无数，他推崇的独孤长老本石刻《定武兰亭》，所作十三跋，成为

① 《元史》卷一百七十二《赵孟頫传》，北京：中华书局，1976年版，第4022—4023页。


图114

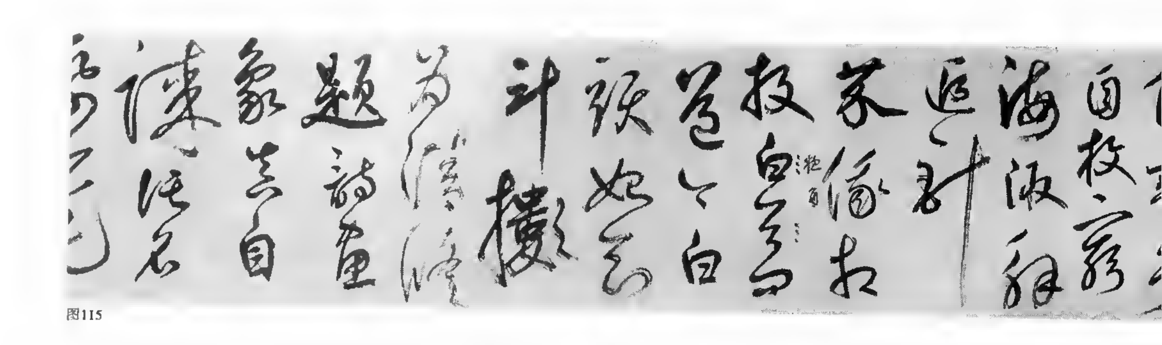
[图114]

赵孟頫《兰亭十三跋》，元（1310年），各纵33.2厘米，横24.4厘米，北京故宫博物院

著名的书论。藏品甚多，仅周密《云烟过眼录》所列《赵孟頫乙未自燕回所收书画古物》条所记就有十八件，包括虞世南、李邕、颜真卿等唐人作品。

赵孟頫的书法观是以向晋人之书回归为指向的，提出直溯东晋“二王”，并在实践中全面复古。《兰亭十三跋》中提出“书法以用笔为上，而结字亦须用工。盖结字因时相传，用笔千古不易”，成为元以后书论中的经典，揭示了书法艺术的本质。他的复古也正是从笔法入手，强调“学书在玩味古人法帖，悉知其用笔之意，乃为有益”。

赵孟頫的书法在元代影响了一代士人，形成了风格鲜明的赵派书家群，使得元代书坛笼罩在赵氏书风之下。他的书法还影响到明代，直至晚明个性解放思潮下一批书家的出现，才打破赵书风靡的局面。入清后，乾隆帝酷爱其书，使赵书再度风靡朝野。赵孟頫作为承前启后的大家，与他


图115

所倡导的全面回归的古典主义书法潮流，在书法史上产生了深远的影响。而且他的书法还通过当时在中国做驸马、又为沈王的高丽国王王璋以及王璋的侍臣李齐贤等传入东邻高丽，从高丽末期到朝鲜时代中期，其书风笼罩朝鲜达三百年以上。

在元代复兴晋代书风的潮流中，除赵孟頫之外，同期有影响的当推鲜于枢和邓文原。鲜于枢（1246—1302年），字伯几，号困学民，渔阳（今河北蓟县）人。在元代与赵孟頫齐名，也是一位大鉴藏家。明人吴宽《家藏集》说："鲜于书名，在当时与赵吴兴（孟頫）、邓巴西（文原）各雄长一方。"鲜于枢早年书法师从金人张天锡，34岁时在扬州与赵孟頫定交，从此两人在书法上相互激励，并友善终身，后到杭州大开眼界。赵孟頫对他十分推崇，曾说："困学（鲜于枢）之书，妙入神品，仆所不及。"他的楷书、行书、草书均很出色。小楷用笔精熟，法度谨严，有欧、虞之风，传世小楷作品有《道德经》等。行草书精熟圆润，作品《秋兴诗》、《保姆砖帖跋》、《游高亭山记卷》、《论张旭、怀素、高闲草书》等气势雄浑、神采飞扬。草书融张旭、怀素笔意，颇近唐人之风，如《苏轼海棠诗》、《诗

[图115]

鲜于枢《诗赞卷》，元，纵43.4厘米，横876.4厘米，上海博物馆

赞卷》（图115）等。邓文原（1258—1328年），字善之，绵州（今四川绵阳）人，迁寓浙江杭州。书法风格颇似赵氏，如《黄庭坚松风阁诗卷跋》、《瞻近汉时二帖跋》等。《书史会要》评其“正、行、草书，早法二王，后法李北海”[①]。邓文原的章草《急就章》（图116）古雅娴熟，出于刻帖又兼行楷流美笔意，明人袁华以“神钥出海，飞翔自如”赞其运笔。其对后来章草书风的兴起也起到了重要的传承作用。

由于赵孟頫的出现，元代书法家大多受到其宗法晋人书法观的影响，许多人还直接受其书风影响。文宗时代奎章阁侍书学士虞集（1272—1348年），字伯生，仁寿（今属四川）人。以诗文著名，《书史会要》称其“真、行、草、篆皆有法度，古隶为当代第一”[②]。他的行草书宗“二王”，深得晋人韵味，隶书典雅灵动，多见于书画题跋，现存有《白云法师帖》等。奎章阁鉴书博士柯九思（1290—1343年），字敬仲，台州（今属浙江）人。诗

① 陶宗仪：《书史会要》卷七，上海：上海书店出版社，1984年版，第306页。
② 陶宗仪：《书史会要》卷七，上海：上海书店出版社，1984年版，第307页。

图116

文、书画、鉴赏皆精，《南村辍耕录》曾载："文宗之御奎章日，学士虞集、博士柯九思常侍从，以讨论法书名画之事。"①奎章阁是内府的书画雅集之地，书画鉴藏与这两人关系密切。奎章阁多藏有魏晋人书法，柯九思于欧阳询笔法之外融入魏晋人之韵，恬和雅逸，传世有《褚遂良临大令飞鸟帖跋》（图117）。钱良佑（1278—1344年），字翼之，平江（今江苏苏州）人。隶、真、行、小草无不精绝，能上追晋人古法，别出新意。揭傒斯（1274—1344年），字曼硕，龙兴富州（今江西丰城）人。与虞集、柳贯、黄溍并称为"儒林四杰"，书法受赵孟頫影响，陶宗仪《书史会要》称其"正、行书师晋人，苍古有力"②。郭畀（1280—1335年），字天锡，京口（今江苏镇江）人。书法出入赵孟頫，晚年作品硬朗攲侧。

赵孟頫之后的杭州，集中了许多著名文人和书画家，

[图116]

邓文原《急就章》，元（1299年），纵23.3厘米，横368.7厘米，北京故宫博物院

① 陶宗仪：《南村辍耕录》卷七，北京：中华书局，1959年版，第91页。
② 陶宗仪：《书史会要》卷七，上海：上海书店，1984年版，第309页。



图117

[图117]

柯九思《褚遂良临大令飞鸟帖跋》，元，纵21.9厘米，台北故宫博物院

他们或在杭州定居，或来往于苏松地区，文艺活动频繁。在至正初年前后，杭州和苏松地区的书家活动即呈现出相互交叉的流动状况，并在持续发展着。这一时期，隐居杭州的赵孟頫弟子张雨成为杭州文化圈的核心人物。张雨（1283—1350年），字伯雨、天雨，钱塘（今浙江杭州）人。书法初学赵孟頫，他把赵孟頫的雍容平和变为神骏清遒，流露出隐逸孤傲的气质，现存有《次天境上人送柑二诗帖》、《台仙阁记卷》（图118）等。

朱德润和俞和在元代书坛上也有重要的地位。朱德润（1294—1365年），字泽民，寓居昆山。其用笔、结字均用晋人之法，其婉丽清雅源于赵孟頫书风。俞和（1307—

图118

1382年），字子中，寓居钱塘。书法专攻赵孟頫，楷、行、篆、隶、章草一一从之，俞书较赵书稍露圭角，尤精章草。

[图118]

张雨《台仙阁记卷》，元（1345年），纵35.6厘米，横172.2厘米，上海博物馆

此外，赵孟頫的妻、子也擅书。妻管道昇（1262—1319年），字仲姬，仁宗延祐四年（1317年）封为“魏国夫人”，人称“管夫人”。她的书法受赵孟頫影响极深，常常与赵书并置而不可辨。次子赵雍（1289—？年），字仲穆，以书画知名，篆书法二李，清劲秀丽。真、行、草书法乳其父。

二、篆隶复兴

在元代书法全面回归的潮流中，篆隶复兴成为元代书法的重要现象。元代的篆隶成就虽不能和秦汉的篆隶相比，但亦有它特定时期的价值和审美内涵，元代能够把篆隶书创作纳入到文人书法创作的范畴，从而使元代自秦汉

之后篆隶书法式微以来重新复苏，并促进了明清文人篆隶书法的振兴。元代篆隶的复兴，除赵孟頫之外，还与吾衍及其弟子和篆隶书风有关。

吾衍（1272—1311年），一作吾丘衍，字子行，号竹房，太末（今浙江龙游）人，隐居杭州，学识广博，书法主攻篆书，师法李阳冰，王祎《吾丘子行传》称其"工于篆籀，其精妙不在秦、唐二李下"。传世小篆手迹罕见。吾衍篆书在当时就有很高的知名度，很多文人都请他篆印稿。吾衍还乐于施教，"僦居陋巷中，教生徒常数十人"。所著《学古编》中的《三十五举》便是他教人写篆书和篆印稿的一部教科书，一时从其学书者甚众。寓居杭州的吴叡（1298—1355年），字孟思，是吾衍的弟子中最有影响者。吴叡的篆书与吾衍一脉相承，但不全学其师的玉箸篆，曾取法《诅楚文》，起笔露锋而收笔出锋，有古钟鼎文字的意味。《篆书千字文》、《九歌》等篆书作品，结字紧密，自有新意，清人王澍评其篆书"篆柔如绵，力劲如铁，能于古人法别开一径，而规矩绳削，变不失正，篆之逸品也"[1]。吴叡的隶书用笔精致而结字谨严，受唐隶和宋人的影响，其隶书《离骚卷》（图119）能代表当时的最高水平。吴叡还擅自篆印章，曾编有《吴孟思印谱》传世，是元代重要的集古印谱之一。元末乱世时，吴叡避兵离开杭州，客寓吴门昆山，也因此影响了昆山人朱珪。朱珪（？—约1376年），字伯盛，善篆隶，能自刻印章，与之交往者如杨维桢、张雨、顾瑛等，皆一时俊彦。从吾衍经过吴叡到朱珪，师

---

① 王澍：《竹云题跋》，见《历代书法论文选续编》，第633页。

图119

生三人贯穿有元一代，他们对于元代篆隶书法的复兴和文人印章艺术的发展起着重要作用。

[图119]

吴叡《离骚卷》，元，纵28.2厘米，横425.1厘米，上海博物馆

此外，元代擅篆书的书家还有周伯琦（1298—1369年），字伯温，饶州鄱阳（今江西波阳）人。其师法李斯，又能打破“二李”玉箸篆的束缚，结字取法汉篆，有隶意，方折多于圆转，用笔沉稳丰润。擅隶书的有杜本（1276—1350年），字原功，号清碧，清江（今江西樟树）人。《书史会要》称其“工楷、隶，楷书结体谨严，全具八法；隶书学汉《杨馥碑》”[①]。苏大年（1296—1369年），字昌龄，真定（今河北正定）人，侨居扬州。书法掺入篆书笔法，流畅遒润，多有古意。色目人泰不华（1304—1352年），字兼善，居台州。擅篆、隶、楷书。篆书学徐铉，后变其法，运用“倒薤叶”的篆法，飘逸而灵动，现存篆书有《陋室铭》等。

① 陶宗仪：《书史会要》卷七，上海：上海书店，1984年版，第316页。

图120

[图120]

康里巎巎《笔法记》，元（1333年），纵35.8厘米，横329.6厘米，北京故宫博物院

三、康里书风

继赵孟頫之后，元代书坛崛起的另一位对后世产生很大影响的书家是康里巎巎。康里巎巎（1295—1345年），字子山，号正斋，西域康里人。曾任礼部尚书、奎章阁大学士、翰林学士承旨、知制诰兼修国史，卒谥文忠。他既是赵派书家群崇尚晋人、全面回归潮流中的一员健将，又独标一帜，显示出北方边疆少数民族的气息，并典型反映了元代少数民族书家汉化的倾向。传世作品有《笔法记》（图120）、《渔父词》、《梓人传》、《李白诗卷》、《谪龙说卷》、《行草手札》等。康里巎巎醉心于“二王”一系书风，他的楷书由虞世南上溯“二王”，一派初唐楷书的风范。其行草书宗“二王”，旁及孙过庭、怀素，用笔一拓直下，绝少修饰，

颇近王献之、米芾的神骏之风。因其运笔速度较快，自称能日书三万字，未尝以力倦而辍笔。康里写草书喜今草与章草杂糅，显俊迈爽利之气，他的书风通过饶介、危素的传承直接影响到明代初期苏州宋克等书家，这种书风使得元代后期的书坛发生了明显的变化。饶介（1300—1367年），字介之，临川（今江西金溪）人。擅歌辞，倜傥豪放，书法得康里巎巎亲授，出入晋唐，以"二王"、怀素为宗，草书飘逸俊朗，他的行草书时见章草笔意，现存有《士行帖》（图121）等。明初宋克、宋广均出于饶介门下，并通过他继承了康里的笔法。危素（1302—1372年），字太朴，临川（今江西金溪）人。书法也得康里巎巎亲授，工楷、行、草书，以晋唐为宗，《春雨杂述》记载："子山在南台时，临川危太朴、饶介之得其传授，而太朴以教宋璲仲珩、杜环叔循，詹希元孟举。"[①]可见其对宋璲、杜环、詹希元等明初书家皆有影响。

元代是多民族空前大交融的时代，少数民族也深受汉文化的影响和熏陶，少数民族书家的大量涌现是元代书坛的独特现象。除康里巎巎外，著名的少数民族书家还有辽宗室的耶律楚材。耶律楚材（1190—1244年），字晋卿，号湛然居士，契丹族人，辽宗室。传世的《送刘满诗》为擘窠大字，气势雄强，明显来源于颜体，宋濂作跋，称："字画尤劲健，如铸铁所成，刚毅之气，至老不衰。"蒙古族人赵世延（1260—1336年）曾应诏与虞集等修《经世大典》，书法师颜真卿，用笔丰腴刚劲，有生辣气。可见元初这种学颜的风气一直延续到赵孟頫时代。维吾尔族人贯云石（1286—1324

---

① 解缙：《春雨杂述》，见《历代书法论文选》，第500页。

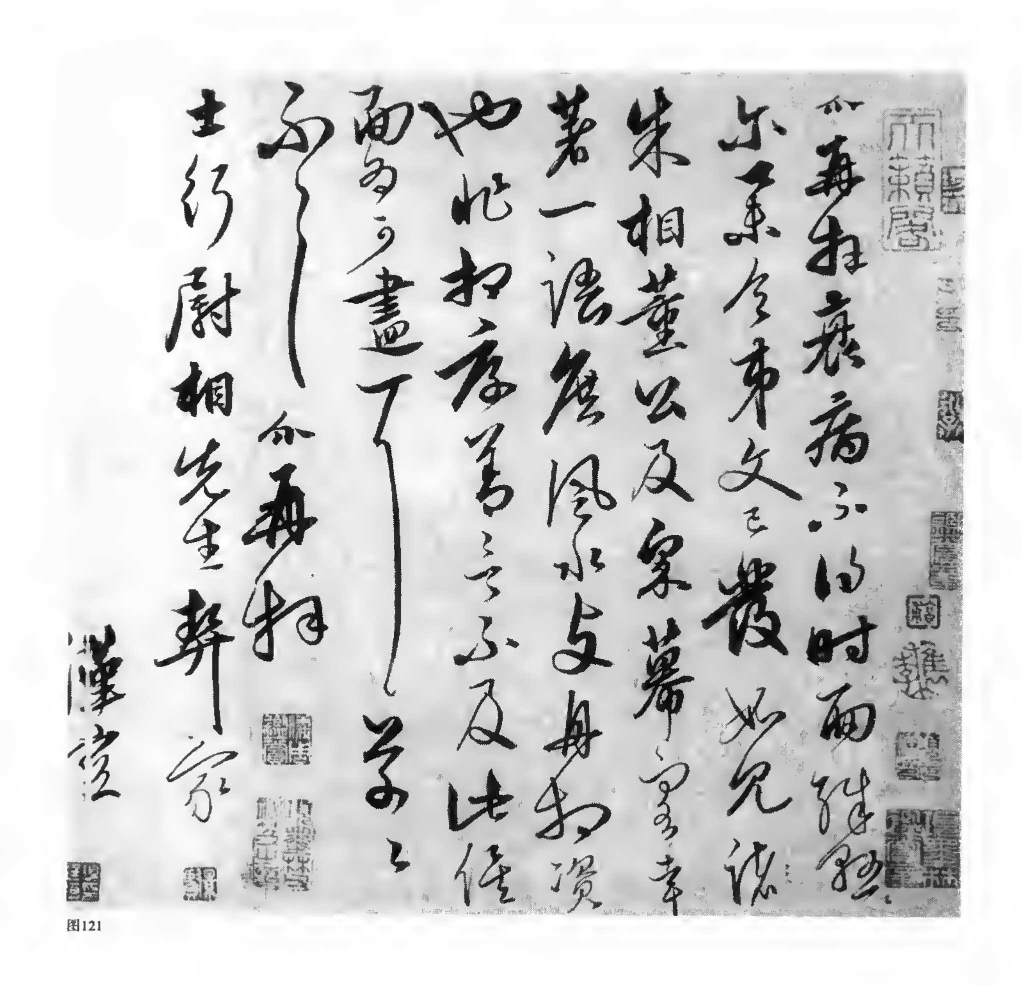


图121

[图121]

饶介《士行帖》，元，纵28.4厘米，横32.9厘米，北京故宫博物院

年），书风奇崛朴厚，《元史》称其"草篆等书，稍取古人之所长，变化自成一家，所至士大夫从之若云，得其片言尺牍，如获拱璧"①。虞集的弟子回回人萨都剌（约1300—1348年）、龟兹人盛熙明（生卒年不详）、色目人余阙（1303—1358年）等都以书法名世，书风各不相同，显示了元代丰富的少数民族书法。

① 《元史》卷一百四十三《小云石海涯》，北京：中华书局，1976年版，第3422页。

四、隐逸的两极

元代初、中期的书坛受赵孟頫主流书风的笼罩，隐士一派几被淹没，元初以来，作为南宋旧都的杭州，一直延续了其江南文化重镇的地位，与此同时，比邻的太湖地区的文化也渐趋繁荣，杭州文化圈的文人与苏松地区的文人往来密切。元代后期，因战乱频繁，许多文人书画家躲避战祸而迁徙入吴，后张士诚占据苏州，由于其雅好诗文书画且礼遇文士，苏松一带更成为文人书画家的避难地，诸州之秀，萃于一地，显示了杭州文化圈向苏松地区的转移。以苏州为中心的松江、昆山、无锡等地，名家交游往还，诗歌唱酬，书画鉴藏，创造了不安定时代蓬勃的文化景观。从至正八年（1348年）到至正十六年（1356年），寄居于苏州的浙地文人和苏州本地文人的活动主要集中于昆山顾瑛的“玉山草堂”之中，隐士书家群体活动凸现出来。其中以杨维桢、倪瓒最为典型。

杨维桢（1296—1370年），字廉夫，号铁崖，浙江诸暨人。性狷直忤物，曾任天台尹、钱清场盐司令等小官，元末擢江西儒学提举，未及上任，正值农民起义爆发，从此隐入江湖，浪迹浙西、三吴一带，后徙居松江，与东南才俊之士造门纳履，殆无虚日。杨维桢诗文出众，其乐府诗称为铁崖体。从之游者甚众，时为东南之盟主。如王世贞所说：“吾昆山顾瑛，无锡倪元镇，俱以猗卓之姿，更挟才藻，风流豪赏，为东南之冠，而杨廉夫实主斯盟。”[①] 杨维桢的书法特

---

① 王世贞：《艺苑卮言》，见《弇州山人四部稿》卷一百四十九，台北：伟文出版社，1976年版，第6795页。

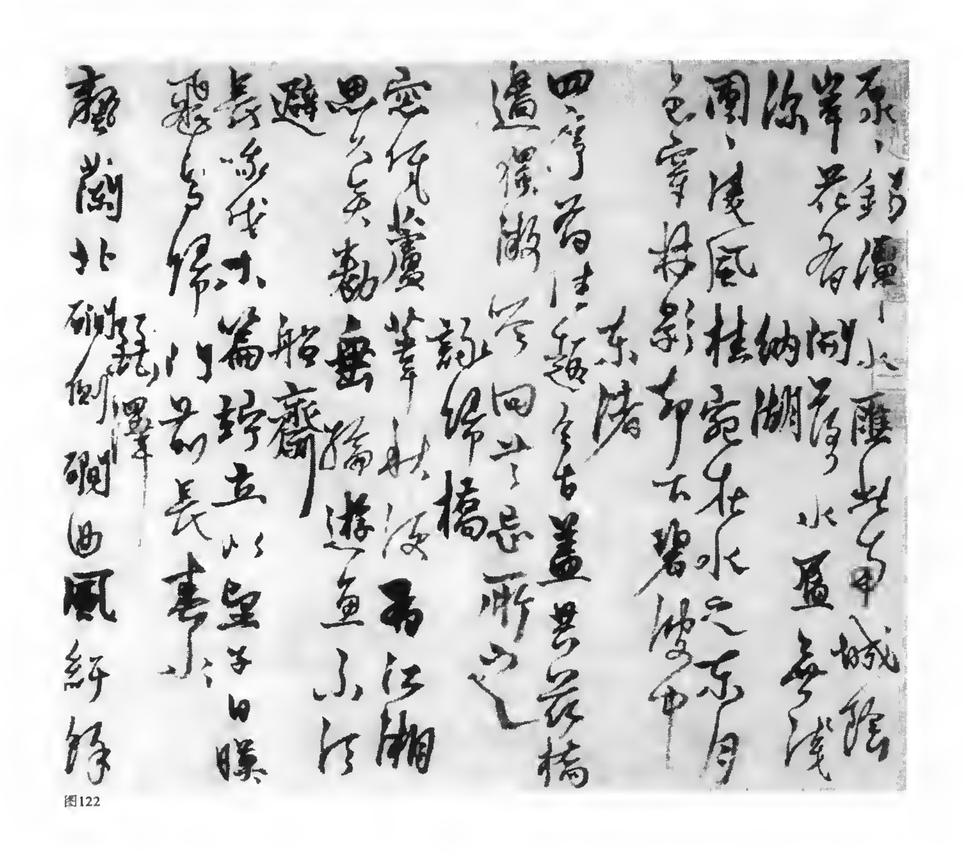


图122

[图122]

杨维桢《城南唱和诗卷》，元（1362年），纵31.6厘米，横216.6厘米，北京故宫博物院

立独行，在继承汉魏书法传统基础上出一新格。从他的传世作品《壶月轩记》、《张氏通波阡表》中便能看到康里巎巎对他的影响，行草书打破常规，时见章草笔意，且笔画刚健清劲，同时又游离于汉晋书风之外，流露出他隐藏不住的个性特征。他的书法对晋人用笔、结字、章法有意无意地破坏，已走向晋人崇尚散淡雅逸书风的反面，作品有《城南唱和诗卷》（图122）、《真镜庵募缘疏卷》、《游仙唱和诗册》、《梦游海棠城诗》等。杨维桢的出现，无疑是对元代书坛崇尚晋人平正书风的反动。

与杨维桢的“未合格”狂放一路相反的是倪瓒的简远

图123

[图123]

倪瓒《幽涧寒松图跋》，元，画幅纵59.7厘米，横50.4厘米，北京故宫博物院

书风。倪瓒（1306—1374年），字元镇，号云林，江苏无锡人。其家原为江南富户，过着“闭门读书史，出门求友生”的闲适生活。后元末农民起义爆发，便“扁舟箬笠，往来湖柳间”二十余年，与张雨、黄公望、王蒙、杨维桢过从甚密。他以绘画自娱，聊写胸中逸气，所画山水主要为太湖风光及平远小景，笔墨清幽简淡且有荒寒萧索之意，与其人生经历和生活态度极为一致，为后世文人画家所推崇，与黄公望、吴镇、王蒙并称为“元季四家”。倪瓒虽不以书名，但其特有的书风常常使人倾倒。他的书法除诗稿外，多见于题画和跋文。他的书法以小楷见长，兼及小字行楷。师法钟繇、王献之，又以自家面貌而出，现存的《幽涧寒松图》（图123）的画款字形偏扁，以隶法入楷，深得魏晋笔意。明人徐渭称其“在钟繇《荐季直表》中夺舍投胎。古而媚，

密而散”[1]。倪云林的书法一如其绘画，看似局部茂密，实整体仍显得疏朗有致，又因他的字略带隶意，故而秀媚中饶有古味。

杨维桢和倪云林是元代后期的文化环境下表现出来的两种典型书风，构成元代隐士书法的两极，无论是狂狷还是恬淡，都已经与赵孟頫书风拉开了很大的距离，显示了鲜明的个人色彩。

① 徐渭：《徐文长逸稿》卷二十四《评字》，见《徐渭集》，北京：中华书局，1983年版，第1054页。

流派思潮

一、明初的两脉

元代末期以苏州为中心的江南地区书法蓬勃发展的局面到了明王朝成立后，在短短的20年内，却急剧地萎缩。朱元璋于1367年攻下张士诚据吴政权，结束了张士诚在苏州长达11年的统治。1368年，朱元璋以南京为都城建立明王朝，对张士诚所占据的苏州地区采取了空前的钳制，对曾经服务于张氏政权的吴中文人更是猛烈地打击。当时苏州许多有才华的文士皆在朱元璋的残暴统治下，遭到厄运。苏州文士的凋零，使明初苏州文化发展陷入低潮，书法活动亦十分消沉，这种状况到明中期才得到改观。

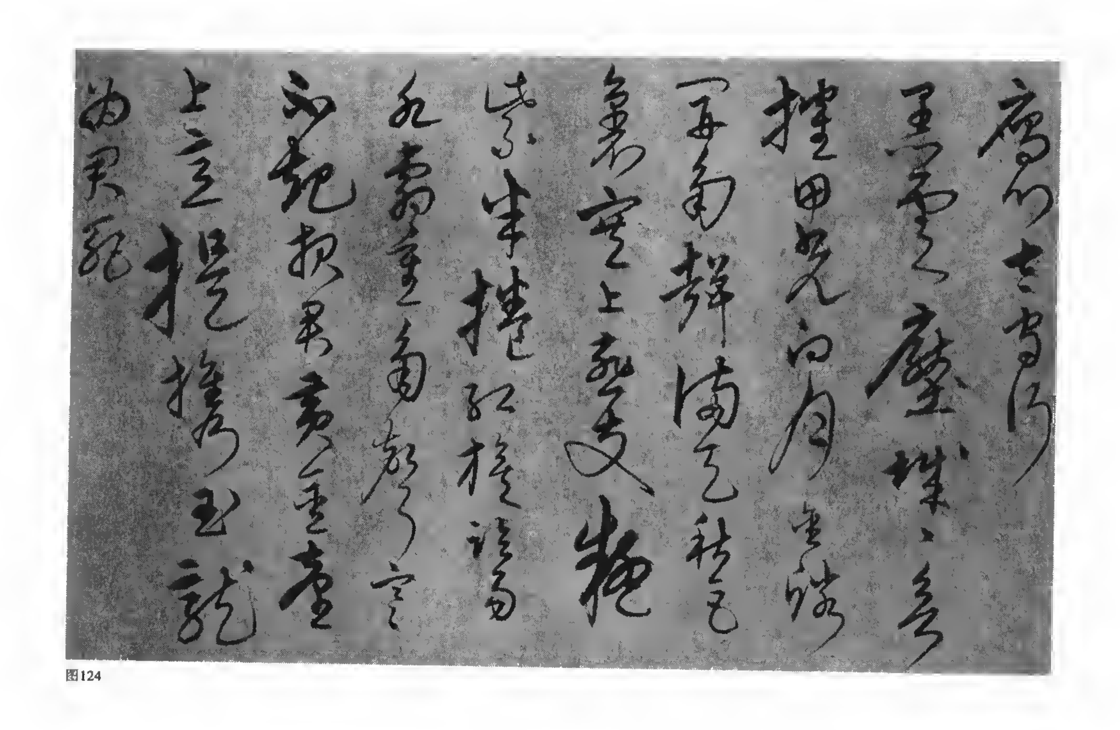
明代初期的书法是赵孟頫、康里巎巎书风的延续，并在此脉基础上有所拓展，其中最典型的是宋克一脉的文人书

风。宋克（1327—1387年），字仲温，号南宫生，长洲（今江苏苏州）人。善书画诗文，与高启等人同为“北郭十友”之一。早年曾从饶介学习书法，“杜门染翰，日费千纸，遂以善书名天下”[①]。宋克擅小楷和草书。《七姬权厝志》为其小楷代表作，多取钟繇风范，在赵孟頫一路中增加了古质感，显示了明初小楷的变化，吴宽在《跋宋仲温墨迹》中说：“（宋克）书出魏晋，深得钟、王之法，故笔墨精妙，而风度翩翩可爱。”宋克的书法成就主要集中在草书上，尤以章草最为世人所推重。宋克一生反复临写《急就章》，风格各异，体现其对章草的追求。他的《草书进学解卷》、《唐宋人诗卷》（图124）、《杜甫壮游诗卷》将今草、大草与章草糅合，更多地强调法度的运用，使转丰富而多变，在字势上呈纵势，并以字末收笔之波磔表现苍古之意，这种书风可视为元末隐逸书风向明代浪漫书风过渡的典型。

元代末年，杭州文化圈向苏松地区迁移后，“杂书卷册”样式成为文人书家们创作的一种形式。这种形式的形成，一方面是元代书家如赵孟頫、邓文原、危素不断扩展使用多种书体的趋势，另一方面，元人文化圈的形成，集体在书画上题跋成为时尚。宋克的“杂书卷册”创作继承了这种形式，并将元人的这种风气带到明初。宋克所书《定武兰亭八跋》每跋长短不一，小楷、行书、草书、章草诸体并用，自然随意，书写中有强烈的“连贯”意识，不同书体的段落组合而成，形成“杂书”，每跋末尾亦有高有低，章法自然，错落有致。但整体表现自然，动静互补，丰富了长卷书

---

① 《明史》卷二百八十五《文苑一》，北京：中华书局，1974年版，第7331页。


图124

写的样式。《录子昂兰亭十三跋》仿效赵孟頫，使用楷书、行书、章草、草书四种字体，笔力劲健，神采清逸，体现了在前人基础上的一种创造，也显示了他驾驭多种书体的能力。宋克的杂书卷册样式影响了明前期书家沈度、沈粲。到了明末清初，杂书卷册再度风行，王铎、傅山等人把这种书写风尚推向一个新的阶段。

[图124]

宋克《唐宋人诗卷》，明，纵27.5厘米，横498.7厘米，上海博物馆

明初苏州、松江、嘉定、太仓等吴中地区书家多受宋克沾溉。陈璧（生卒年不详），字文东，号谷阳生，松江华亭（今属上海）人，真草隶篆皆擅，尤以草书最有影响。尝从宋克学笔法，其作品以张旭、怀素为宗，运笔畅达矫健，比宋克草书更多缠绕圆转和侧锋用笔，但可以明显看出其气格与用笔与宋克较为接近。陆深曾言：“国初书学，吾松尝甲

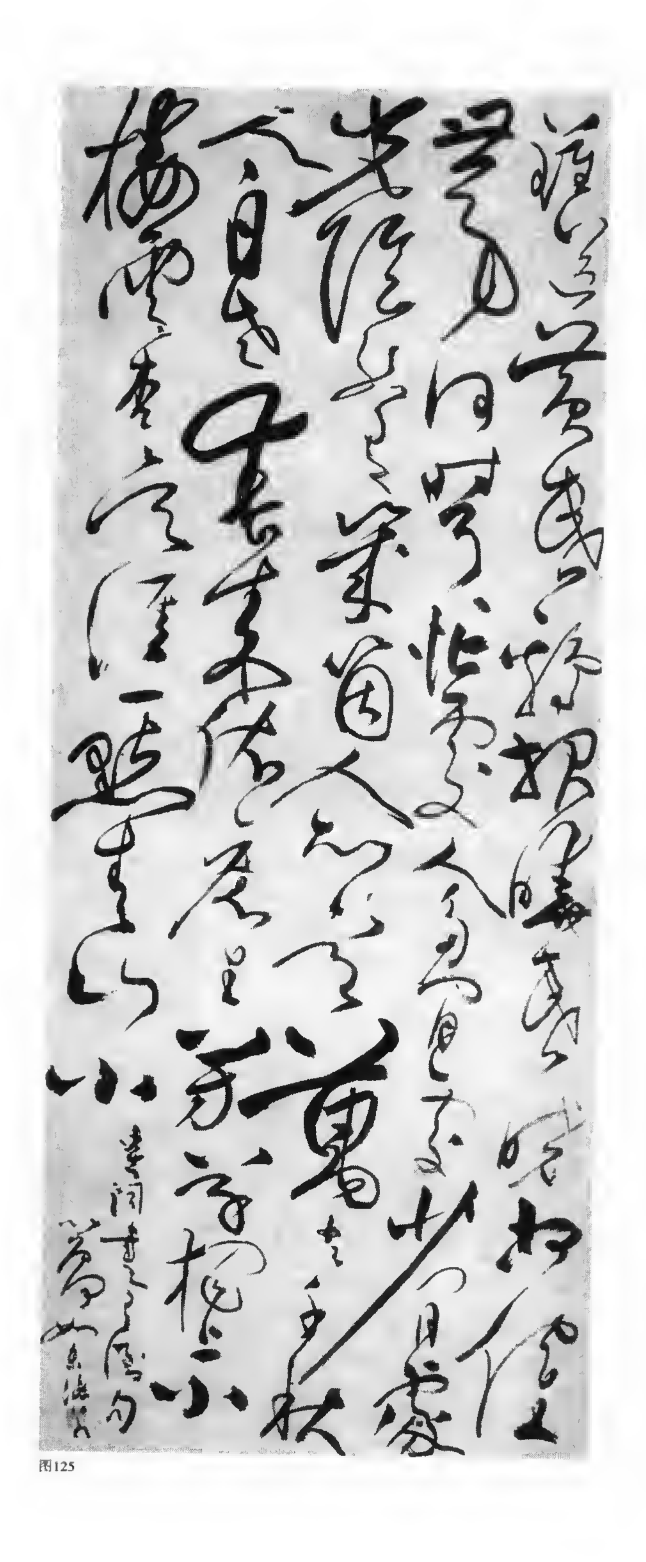
天下。大抵皆源流于宋仲温、陈文东。”陈璧在松江先于沈度、沈粲兄弟名世。而沈度之小楷、沈粲之草书正是取法于陈璧，王世贞论及陈璧时极为推重，称其为“云间之破天荒者”，宋克书风或正通过陈璧传至二沈的。宋克书法对明中期吴门书派的发展也具有开启意义，如王世贞所云：“吾吴诗盛于昌谷（徐祯卿）、而启之则季迪（高启）。书盛于希哲（祝允明）、徵仲（文徵明），而启之则仲温（宋克）。”①

明代前期的书法，因永乐时代台阁体的风靡，使得宣德、正统、景泰、天顺四朝的书法较为平庸，直至成化年间，因文学上的台阁体受到以李东阳为首的“茶陵派”的冲击，及以后李梦阳为首的“前七子”的拨正，文学艺术开始出现转机，书坛出现了张弼为代表的草书书家，对改变元末明初草书的风格特征有着重要影响。张弼（1425—1487年），字汝弼，号东海翁，华亭（今上海松江）人。以草书名重于时，早期书法中亦有宋克笔法，传世作品《宿友人别业诗翰》、《千字文》、《蝶恋花轴》、《赠词友轴》（图125）等都以章草笔意融入草书，结体、波挑明显出于宋克一辙，但张弼一生以大轴狂草为多，其师法张旭、怀素的一类作品完全改变元人和宋克书法中蕴藉古朴的章草书风特征，形成了放纵激荡的书风，为明代大草的发展起着推动作用。

陈献章（1428—1500年），字公甫，广东新会人，居白

---

① 王世贞：《三吴楷法二十四册》，孙鑛《书画跋跋》，见《历代书法论文选续编》，第392页。


图125

[图125]

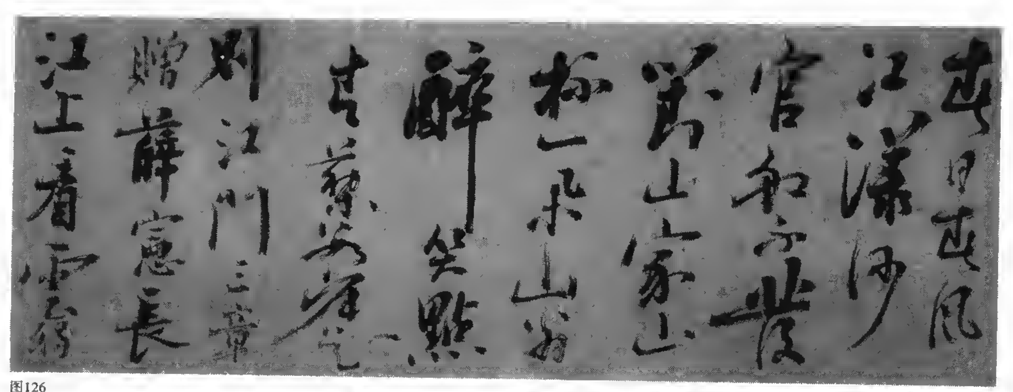
张弼《赠词友轴》，明，纵148厘米，横59.4厘米，北京故宫博物院

沙里，人称白沙先生。他是心学派的早期领袖人物，两次参加会试皆告落第，回乡潜心研究儒学经典。他把道教和禅宗自性省悟实践、用静坐作为自我修炼的一种方式结合起来。书法以草书名世，和其“心性之学”相一致。早年得晋人笔意，后又融入唐宋人意趣，晚年用茅龙草制成的笔写草书，强调神会，重视自然，少传统束缚。传世作品有《自书诗卷》、《送刘岳伯诗卷》（图126）等，苍古老辣，粗头乱服，在明初书家中个性独特。

明代初期的书法另一脉是宫廷书风——台阁体书法，从洪武到成化，台阁体书法由中书舍人逐渐影响到整个朝野，人数之多、历时之长、覆盖面之广，为前朝所未见，成为明前期皇权统治下的一种特殊文化现象。

明代的台阁体在洪武年间已初露端倪，到永乐年间达到高峰。台阁体的出现有着深刻的时代背景，与中书舍人一职有着直接的关系。洪武年间身为中书舍人的书家有杜环、宋璲、詹希元、揭枢、朱芾等，他们的书法已初具台阁体的迹象，但尚未形成规范划一的面貌。永乐时中书舍人人数不断增多，加上当时缮写《永乐大典》需要众多书吏，因而宫廷书家一时云集，如滕用亨、程南云、沈度、朱孔昜、陈登、王绂、金幼孜、胡广、沈粲等，其中以华亭沈度、沈粲兄弟影响最大。

沈度（1357—1434年），字民则，云间（今上海松江）人。被成祖称为“我朝王羲之”，以小楷名世。明代《翰林记》载：“太宗（朱棣）喜楷书，时典籍沈度书法丰润，上深爱之，每有大制作，必命度誊写，累迁至学士，惟食学士俸，仍事书办，赐象笏，镂金刻度姓名其上，以宠耀


图126

[图126]

陈献章《送刘岳伯诗卷》，明，纵27.3厘米，横514厘米，北京故宫博物院

之。”[1] 孝宗亦酷爱其书，日临百字以自课，又令左右内侍书之，“朝廷制诰，犹用沈体”[2]。其小楷如《敬斋箴》（图127），婉丽飘逸，雍容矩度，结体和用笔受赵孟頫及宋克小楷及书风沾溉，并把字形拉长，成纵势，点画精严停匀，因取悦于皇家口味，缺少文人清雅之趣，开台阁体之风。因几代帝王的推崇，使得沈度书风风靡了百年之久。其弟沈粲（1379—1453年），字民望，以草书名世，亦起自书办，为明初中书舍人，累官侍读，自此沈字盛行于朝。王世贞评其草书“行笔圆熟，章法尤精，足称宋南宫入室”，其《应制诗》中的楷书、章草、草书及杂书样式直接取法宋克，草书长卷《千字文》虽有宋克之精熟和章草笔意，但气格偏俗，亦显纤弱。“二沈”皆善小楷和草书，但能各取其长，在明初宫廷书家中甚有影响。

---

① 黄佐：《翰林记》卷十《习书》，见《翰学三书》（一），沈阳：辽宁教育出版社，2003年版，第128页。

② 黄佐：《翰林记》卷十《习书》，见《翰学三书》（一），沈阳：辽宁教育出版社，2003年版，第128页。

图127

[图127]

沈度《敬斋箴》，明，纵23.8厘米，横49.4厘米，北京故宫博物院

明初重要的宫廷书家还有解缙。解缙（1369—1453年），字大绅，江西吉水人。太宗即位后，“首诏吏部及本部举行文学行谊才识之士授职，始闻待诏解缙名，稍亲近之，召对，喜其豪杰敢言，益见信用”①。曾奉命总裁《太祖实录》，主持纂修《永乐大典》。书师危素、詹希元，主要来源于康里巎巎一脉。擅长作大幅狂草立轴，现存草书《自书诗卷》（图128），用笔缠绕连绵，书风狂放不羁。

二、“天下法书归吾吴”

明代中期的书法，以江南苏州地区最显。逐渐从初期应制的台阁体迷雾中走出来。吴门书家不受宫廷的束缚，创

① 黄佐：《翰林记》卷二《内阁亲擢》，见《翰学三书》（一），沈阳：辽宁教育出版社，2003年版，第11页。

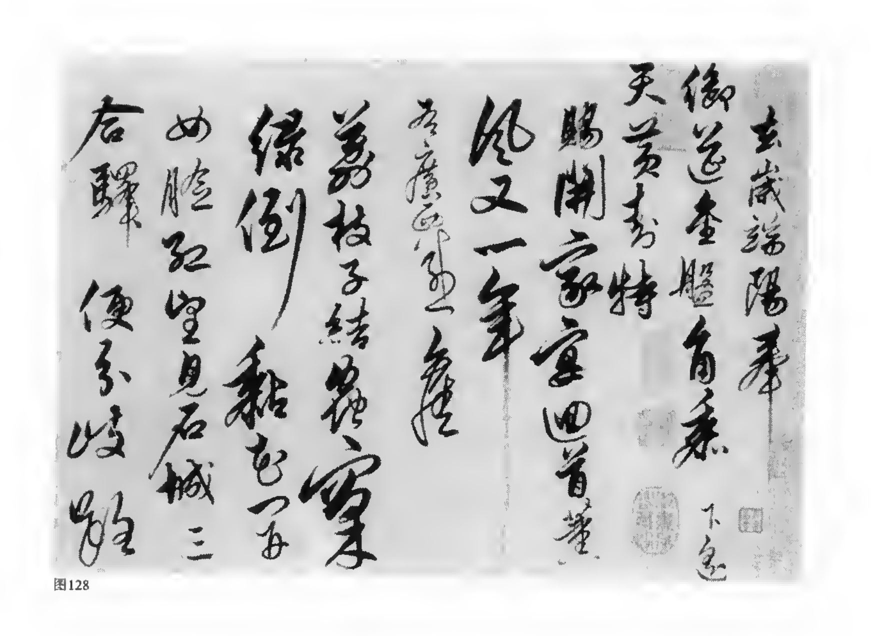


图128

[图128]

解缙《自书诗卷》，明，纵34.3厘米，横472厘米，北京故宫博物院

作注重表现个人情致，王世贞曾以“天下法书归吾吴”高标，称：“我明书法，国初尚亦有人，以胜国之习，颇工临池故耳。嗣后雷同影向，未见轶尘。吴中一振，腕指神助，鸾虬奋舞，为世珍美，而他方遂绝响矣。”①苏州为苏南大都会，历史悠久、文化发达、经济富庶，文人雅士聚集于此，形成鲜明的地域特征。吴门书派从书法的流脉上，虽可追溯到明初的宋克，经过徐有贞（1407—1472年）、沈周（1427—1509年）、李应桢（1431—1493年）、吴宽（1435—1504年）等人传至祝允明、文徵明奠定了这一流派的格局。徐有贞等人的书法多文人趣味，能摆脱束缚，摒弃学习时人，直追唐、宋，并提倡发扬个性，自立门户。这种书法思想和实践对明中期吴门书法兴盛有直接的影响。

① 王世贞：《艺苑卮言》，见《明清书法论文选》，第173页。

祝允明（1460—1526年），字希哲，号枝山，长洲（今江苏苏州）人。与文徵明、唐寅、徐祯卿并称“吴中四家”。曾任应天府通判，后归苏州，以书为生。著有《怀星堂集》等。文徵明在《跋祝枝山草书月赋卷》中说：“枝山先生，武功（徐有贞）外孙，太朴（李应祯）之婿也，早岁楷笔精谨，实师妇翁，而草书奔放出于外大父。盖兼二父之美，而自成一家者也。”从中可见其书法渊源于家学。祝允明书法真、行、草诸体均能，尤以小楷和狂草最为擅长。他的小楷精致典雅，深得晋人之法，受宋克小楷影响最大。其小楷《前后出师表》与宋克《七姬权厝志》相类，点画清刚丰腴，体势宽绰。翁方纲曾跋此卷云：“祝京兆书，以小楷为上乘。有明一代，小楷书能具晋法者，自南宫生（宋克）开其先，枝指生得其正脉也。”[1] 传世小楷作品还有《赤壁赋》、《洛神赋》等。祝允明狂草激情洋溢，生动的风格仿佛不经意写成，出自张旭、怀素、“二王”，又有黄山谷之风，为明代浪漫书风的代表。从传世的草书《草书诗卷》、《前后赤壁赋卷》（图129）来看，善于用点，飞动跳跃，横势中有纵逸。王世贞称其“晚节变化出入，不可端倪，风骨烂漫，天真纵逸，直足上配吴兴（赵孟頫）”。晚明书坛上出现了愈来愈多大胆、怪异、自我放纵的书法家，与祝氏的狂草实一脉相传。

文徵明（1470—1559年），初名壁，字徵仲，号衡山，长洲（今江苏苏州）人。曾任翰林院待诏，后回乡，以书画为生。著有《甫田集》。他在吴门书家中寿命最长，影响也

---

① 《翁方纲题跋手札集录》，桂林：广西师范大学出版社，2002年版，第340页。

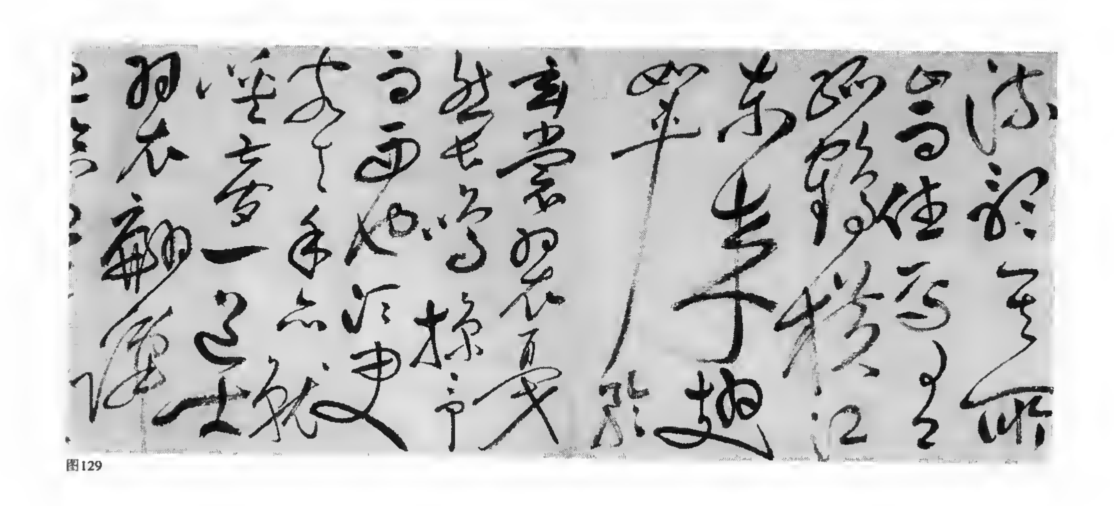


图129

[图129]

祝允明《后赤壁赋卷》，明，纵29.6厘米，横484厘米，首都博物馆

最大，明人何良俊称“自赵集贤后，集书家之大成者，衡山也”[①]。青年时代，文徵明曾从沈周学画、从李应祯学书、从吴宽学文，打下良好的基础。文徵明的篆、隶、楷、行、草各体均擅，尤以小楷和行草最善。文氏小楷取法钟、王，早期小楷作品受赵孟頫影响明显，50岁以后，因书诰敕而体近时俗，晚年小楷渐入化境，多偏锋，锋颖毕露，谨严不苟。传世小楷作品有《高士传》、《归去来辞》、《醉翁亭记》（图130）等。行书师法“二王”、苏东坡、黄山谷、米芾、赵孟頫等，在恣放中表现雅逸，在清劲中透出秀丽，传世行书作品有《洞庭西山诗》、《赤壁赋卷》、《自书诗卷》、《五律诗轴》（图131）等。刻帖有《停云馆帖》。

文徵明典雅的文人生活为后世树立了典范，执吴门书坛牛耳三十年，追随者众多，陈淳、王宠都为其弟子。吴门书派影响巨大，实际上是从文徵明时期真正形成的。祝允明、

① 何良俊：《四友斋书论》，见《美术丛书》，第1464页。

[图130]

文徵明《醉翁亭记》，明（1551年），纵53.5厘米横28.6厘米，台北故宫博物院

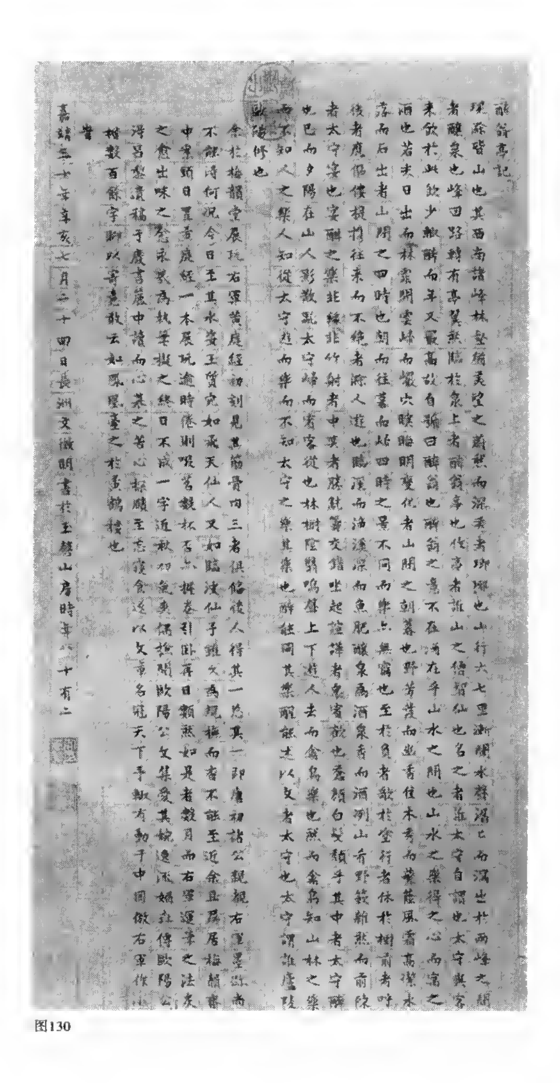


图130

文徵明去世后，吴门书派后绪的阵容实际上是由文氏子孙及其弟子组成。著名者如文徵明子文彭（1497—1573年）、文嘉（1499—1582年）、甥王同祖（1497—1551年），弟子王谷祥（1501—1568年）、周天球（1514—1595年）、王穉登（1535—1612年）等。吴门书派后绪者因重蹈学近人而不能上溯晋唐，逐渐走向衰微。

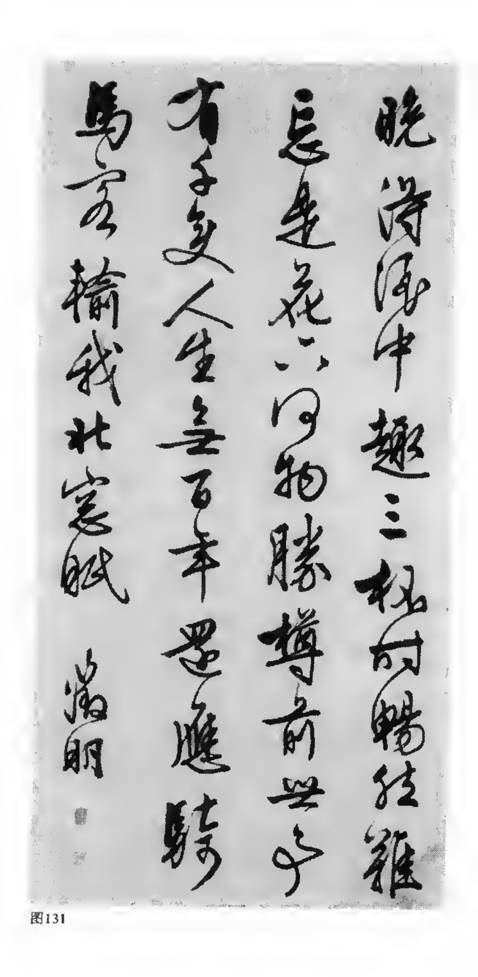


图131

[图131]

文徵明《五律诗轴》，明，纵131.4厘米，横63.5厘米，北京故宫博物院

陈淳（1483—1544年），字道复，号白阳山人，长洲（今江苏苏州）人。曾以诸生读书于北京国子监，后归隐家乡。有《陈白阳集》。精水墨花卉，与徐渭并称“青藤白阳”。陈淳早期的正书、草书都得力于文氏一路，31岁时父亲去世后，悲伤过度，性格大变，书法多写草书，发胸中之逸气。草书能变化出新，笔气纵横，率真奔放。申时行《跋陈淳武林帖》称其“豪畅之怀，跌荡之气，每于吟诗作字中发之，诗步晋唐，书则出入米、蔡，而时有幻态，盖句吴之

[图132]

陈淳《杜甫秋兴八首诗卷》，明，纵34.7厘米，横1055.8厘米，台北故宫博物院



图132

宗匠也”。其草书代表作《杜甫秋兴八首诗卷》（图132）、《古诗十九首卷》等既有文徵明的妍雅畅达，又具祝允明的奇肆奔放，和其花卉纵情率意的画风相一致，如徐渭论其“花卉豪一世，草书飞动似之”①。

王宠（1494—1533年），字履仁，后改履吉，号雅宜山人，长洲（今江苏苏州）人。以诸生入太学，仕途失意，寄情书画。著有《雅宜山人集》。王宠英年早逝，然其书法影响甚大，与祝允明、文徵明并称“吴中三家”。书法初师蔡羽，又深受祝、文影响，楷书学虞世南、智永，尤精小楷，平中见奇，高古旷逸，传世作品有《滕王阁序》、《刺客列

① 徐渭：《徐文长逸稿》卷十六《跋陈白阳卷》，见《徐渭集》，北京：中华书局，1983年版，第977页。

图133

传》等。他的行草书有宋人和宋克、文徵明笔意，疏拓秀媚，婉丽遒逸，大开大合，以拙取巧而归于雅。何良俊评：“衡山（文徵明）之后，书法当以王雅宜为第一。”[①]因其一度沉浸在《阁帖》之中，点画多显枣木气息。传世行草作品有《五律诗轴》、《游包山诗卷》（图133）、《访王元肃虞山不值诗卷》、《荷花荡六绝句卷》等。

[图133]

王宠《游包山诗卷》，明，纵21.6厘米，横323.5厘米，上海博物馆

除祝允明、文徵明、陈淳、王宠为代表的明中期吴门书法重镇外，这一时期较有代表的书家还有唐寅（1470—1523年）、丰坊（1494—1565年）、王问（1497—1576年）等人，虽书名为文、祝等人所掩，但他们一起构成了明代中期吴门书法的阵容。

三、董其昌

董其昌是继文徵明之后在明末清初影响最大的书家。董其昌（1555—1636年），字玄宰，号思白、香光居士，华亭

① 何良俊：《四友斋书论》，见《美术丛书》，第1464页。



图134

[图134]

董其昌《东方朔答客难卷》，明（1628年），26厘米，横334厘米，辽宁省博物馆

（今上海松江）人。官礼部尚书。擅山水，为“华亭画派”的代表人物。倡南北宗论，对后代画坛产生了重要影响。著有《容台集》。董其昌书法初师颜真卿《多宝塔》，又改学虞世南，后从师莫如忠学习书法，并临钟繇《宣示表》、王羲之《黄庭经》及米芾等名帖，上溯魏晋，使他能突破吴门书家的影响。他与嘉兴著名藏家项子京的交游，更使其得以亲睹大量古代名迹，精于鉴定，眼界开阔。董其昌的楷书、行书、草书，都表现出萧散恬淡的情怀，用笔虚和灵动、结字攲侧反正、章法疏空多变、用墨清淡简远。代表作有《东方朔答客难卷》（图134）、《张九龄白羽扇赋卷》、《节临怀素自叙帖卷》、《七绝诗轴》（图135）等。刻帖有《戏鸿

堂帖》、《玉烟堂帖》。董其昌书法来源于他特有的书法观念。他主张“以奇为正”，章法重疏朗的天趣，强调“淡”的韵味，“淡之玄味，必由天骨，非钻仰之力、澄练之功所可强人”，他在创作中崇尚自然天趣、追求禅意，强调“顿悟”。他论王羲之《官奴帖》唐摹本时说：“快余二十年之积想，遂临此本云：抑余二十余年时书此帖，兹对真迹，豁然有会，盖渐修顿证，非一朝夕。假令当时能致之，不经苦心悬念，未必契真。怀素有言‘豁焉心胸，顿释凝滞’，今日之谓也。”①顿悟是在长期基本技法的修炼后豁然开朗、瞬时悟通的。他还认为字须熟后生，因生而有秀色。董其昌书法率意，但对用笔的精微体会



图135

[图135]

董其昌《七绝诗轴》，明，纵143.5厘米，横35厘米，北京故宫博物院

① 董其昌：《画禅室随笔》卷一，见《中国书画全书》第三册，第1009页。

得极为精致，在论用笔时说："予学书三十年，悟得书法不能实证者，在自起自倒，自收自束处耳。"[①] 他还提出"晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意"的书法观，影响深远。

除董其昌外，陆深（1477—1544年，字子渊，号俨山）、莫如忠（1508—1588年，字子良）、莫是龙（1537—1587年，字廷韩，号秋水）、陈继儒（1558—1639年，字仲醇，号眉公）等都为松江人，书法跳出了赵孟頫、文徵明的影响，多宋人意趣，带动了松江一带书法的兴盛，形成了云间地域流派书风，几乎与吴门书派相抗衡。

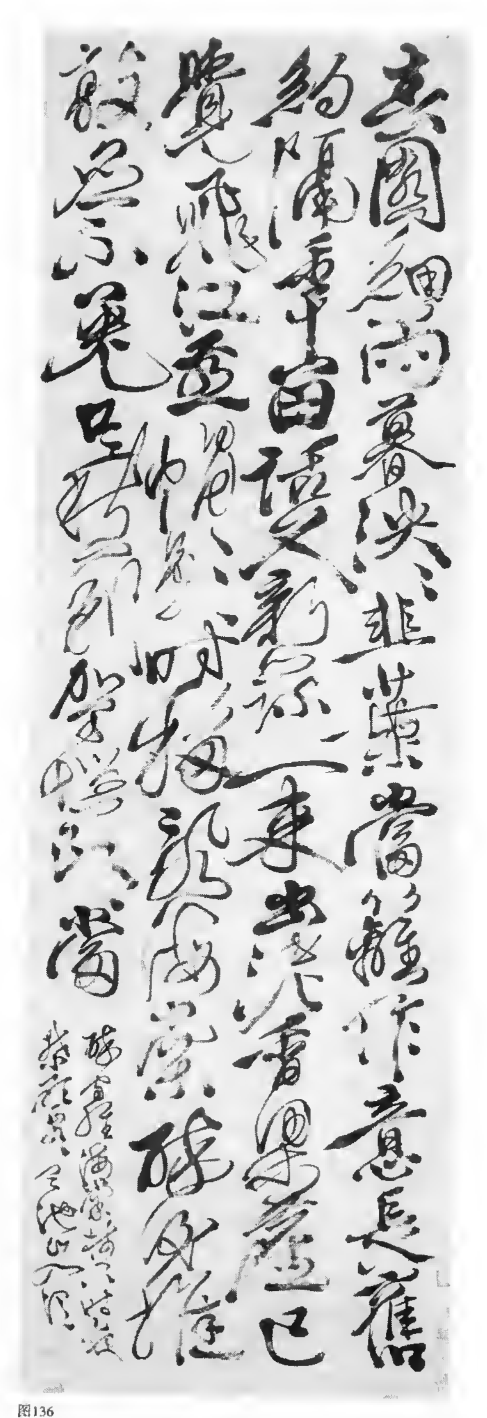
四、个性解放思潮

晚明是中国文化发展史上一个重要的转折时期。随着禅宗思想的流行和泰州学派的崛起，个性解放思想渗透到哲学、文学、艺术的各个层面，使明初程朱理学及前后七子的拟古主义思想受到冲击，徐渭、李贽、汤显祖、公安"三袁"等人强烈地张扬主体精神，掀起了个性解放的浪漫狂飙。这一时期出现了徐渭、张瑞图、黄道周、倪元璐一大批风格特异的书家，在中国书法史上有着重要的地位。

徐渭（1521—1593年），字文长，号天池、青藤等，山阴（浙江绍兴）人。20岁中秀才后一直名落孙山。后又下狱、杀妻、自杀等导致精神受到强烈的刺激，晚年以书画为生。著有《徐文长逸稿》等。徐渭在文学上开"公安

---

① 董其昌：《画禅室随笔》卷一，见《中国书画全书》第三册，第1000页。


图136

派”先风，水墨写意花卉和陈淳并称“青藤白阳”。书法特立独行，被袁宏道称为“八法之散圣，字林之侠客”。他擅写大幅巨制，如草书《七律诗轴》（图136）用笔沉雄跌宕，行间茂密多变，破锋、露锋、涩笔等运用自如，把吴门祝允明、陈淳的一脉书风发挥到极致。徐渭草中夹行，偶见章草，在纵势中显横撑之态，增强了作品的“茂密”感，以重笔拖长纵势使章法上呈现了强烈的对比，丰富了章法上的内涵。章法上的变化和发展，表明明代草书进一步强化了观赏性，绘画上的章法不断运用到书法中，丰富了草书的表现力。

[图136]

徐渭《七律诗轴》，明，纵209.2厘米，横64.4厘米，北京故宫博物院

从艺术角度来看，这种浪漫书风在明初的宋克“混合体”草书中已见端倪，经过明中期祝允明、陈淳等人的发展，到了晚明徐渭完全形成，他们之间经历了从重“法度”，到重“情性”，再到重“神韵”的过程。

张瑞图（1570—1641年），字长公，号二水，福建晋江人。官至礼部尚书、户部尚书、太子太保、武英殿大学士等，因魏忠贤案入狱，后以平民归里，一心修禅。与董其昌、邢侗、米万钟并称“晚明四家”。他的行草书上另辟蹊径，在取法钟繇、王羲之之外，融入了孙过庭笔意，并以偏侧锋行笔，以方折代替圆转，时露锋芒，结体紧密而到峭厉之势，翻折之中又多横向锐利之势，一改前人的用笔常规和审美定式，章法上也拉大行距，增加了作品的张力。传世作品有《醉翁亭记》、《杜甫五律诗轴》（图137）等。明末倪后瞻评其：“书从二王草书体一变，斩方有折无转，一切圆体都皆删削，望之即知为二水，然亦从结构处见之，笔法则未也。”①

黄道周（1585—1646年），字玄度，号石斋，福建漳浦人。天启四年（1624年）授翰林院编修，官礼部尚书。他学贯古今，以文章风节高天下。著有《黄漳浦集》。书法小楷用笔明快，结字宽博遒劲，取法钟、王，多方折劲峭之笔，刚劲而多秀润，宋荦称其“意气密丽，如飞鸿舞鹤，令人叫绝”②。现存行书《自书诗轴》（图138）糅入章草笔意，方折与圆转巧妙结合，结字欹侧平扁，于生辣离奇中见情性生

---

① 倪后瞻：《倪氏杂著笔法》，见《明清书法论文选》，第446页。

② 宋荦：《漫堂书画跋·跋黄石斋先生楷书近体诗》，见《美术丛书》，第272页。

图137

图138

[图137]

张瑞图《杜甫五律诗轴》，明，纵193.3厘米，横60.8厘米，上海博物馆

[图138]

黄道周《自书诗轴》，明，纵141厘米，横32厘米，北京故宫博物院

气。他的书法在章法上有意压缩字距，行距变宽，造成鲜明的计白当黑之效。

倪元璐（1593—1644年），字玉汝，号鸿宝，浙江上虞人。天启进士，历任户部、礼部尚书，崇祯自缢后也在老家自缢。倪元璐曾与黄道周、王铎相约攻书，主攻苏东坡，力主革新。他也以行草名世，于颜真卿、苏东坡、米芾得益尤多，擅写大幅立轴，字距茂密而行距空疏，灵秀神妙。现存作品《七绝诗轴》（图139）用笔锋棱四露中见苍浑，时杂有渴笔与浓墨相映成趣，结字跌宕顿挫，欹侧多变。近人马宗霍评晚明书坛称："如黄石斋之伟岸、倪鸿宝之萧逸、王觉斯之腾掷，明之后劲，终当属此数公。"①

明代后期以草书见长的其他书家还有：詹景凤（1532—1602年）燥润相间、酣畅淋漓；邢侗（1551—1602年）主攻《十七帖》，与董其昌有"北邢南董"之称，刻帖有《来禽馆帖》；米万钟（1570—1628年）以行草见长，有豪放苍朴之气；陈洪绶（1599—1652年）行草结字欹侧瘦长，率意中见性情，存世如《五律诗轴》（图140）等。

赵宧光和宋珏是明代后期以写篆隶见长的书家，特色明显。赵宧光（1559—1625年），字凡夫，号寒山长，太仓（今属江苏）人，隐居寒山，专精字学，著有《说文长笺》、《寒山帚谈》等。篆书大胆远离传统的规范程式，融入草书意趣，创为"草篆"，用笔简率，多露锋，远离传统篆书的"二李"玉箸之法，开启了晚明以来的尚奇求异之

---

① 马宗霍：《书林藻鉴》卷十一，北京：文物出版社，1984年版，第165页。


图139

[图139]

倪元璐《七绝诗轴》，明，纵128.5厘米，横93.1厘米，北京故宫博物院

[图140]

陈洪绶《五律诗轴》，明，纵141厘米，横57.5厘米，北京故宫博物院

[图141]

赵宧光《黄金白玉对轴》，明，纵141厘米，横31.6厘米，北京故宫博物院

风，也对同期的篆刻艺术产生影响。存世作品如《黄白金玉对轴》（图141）等。宋珏（1576—1632年），字比玉，号荔枝仙，莆田（今属福建）人。书法以隶书著称，从《夏承碑》入手，直追汉风，多古质异趣，与元明时期学唐隶、师名家碑版明显不同。在其影响下，清初形成了师法汉隶的风气，时有“莆田派”之说。存世作品有《七律诗轴》（图142）等。

图140

图141

图142

[图142]

宋珏《七律诗轴》，明，纵132.5厘米，横63.5厘米，北京故宫博物院

五、明代刻帖和书法著录

明代书法发展和前代不同的是，中期以后刻帖开始兴盛。其中官帖主要围绕恢复《淳化阁帖》展开，刻成《东树堂法帖》、《宝贤堂法帖》和《肃府帖》，除此之外，以私家刻帖最为兴盛，这些私家刻帖主要以收藏家或刻帖者所藏历代法书名迹为底本，克服了以《淳化阁帖》为底本陈陈

相因之习，开阔了书家的创作视野。著名的如无锡华夏辑刻《真赏斋帖》、苏州文徵明辑刻《停云馆帖》、休宁吴廷辑刻《余清斋帖》、临清刑侗辑刻《来禽馆法帖》、苏州章藻摹勒《墨池堂选帖》、金坛王肯堂编次、管驷卿镌刻《郁冈斋墨妙》、海宁陈巘撰集、上海吴之骥刻《玉烟堂帖》等。除上述汇集历代法书名迹外，一些刻帖也收入明代本朝书家的作品，如江阴徐霞客《晴山堂法帖》、归安茅一相《宝翰斋国朝书法》等。此外，摹刻历代名家刻帖也十分普遍。

明代私家收藏十分发达，以江南一带收藏最富。著名的鉴藏家如华夏（1490—1563年），字中父，号东沙居士，无锡人，时有“江东巨眼”之称；项元汴（1525—1590年），字子京，号墨林居士，浙江嘉兴人，藏品精妙绝伦；董其昌曾在项氏家饱览名作，又得观大藏家韩世能藏品，眼界大开，题跋甚多。还曾将所藏法书名帖及所见者，刻成《戏鸿堂法帖》，盛行一时。

明代私家收藏的发达也带来了书法著录的兴盛。早在元代，周密就写成《云烟过眼录》，著录包括内府和私家所藏书画珍品、法帖等，十分丰富。到了明代朱存理开始，鉴藏著录发展到了一个新的高度。朱存理（1444—1513年），字性甫，号野航，苏州人。所著《珊瑚木难》，著录所见历代名家作品内容、题跋、附记简述和藏地等，为研究和考证作品及其流传情况提供了翔实的资料，突破了前人著录简略的缺陷。受其影响的郁逢庆《书画题跋记》，著录题跋、款识、印记、装潢等，体系完整。明代中后期以后，赵琦美的《赵氏铁网珊瑚》十六卷著录书画真迹原文和题跋；汪砢玉《珊瑚网》书录二十四卷，除收录书法作品内容、题跋文字

外，还收录历代名家品评文字；张丑《清河书画舫》、《真迹日录》、《清河书画表》等，以人物为序记录所见古代名迹，并有品评和考证等，都是书迹研究的重要著录。他们的写作方法在朱存理基础上又有新的发展，对清代著录产生重要影响。此外，文嘉《钤山堂书画记》、朱之赤《朱卧庵藏书画目》和文徵明《文待诏题跋》、王世贞《弇州山人题跋》等也都是明代书画目录和题跋方面的重要著作。

碑学兴起的时代

一、清代帖学

清代前期，私人收藏风气兴盛，著名收藏家藏品丰富，并有著录和研究著作，为了解古代名帖提供了条件。如清初名臣孙承泽（1593—1676年）藏有晋唐名家之作，编著有《庚子消夏记》八卷，对其藏品和过目者进行记述和评论；康熙名臣高士奇（1645—1704年）所著《江村消夏录》三卷和《江村书画目》一卷，记录所见法书名画，考其源流；卞永誉（1645—1712年）在南方任职，采录前人著录和自己所见，汇成《式古堂书画汇考》六十卷；大藏家安岐（1683—1744年）《墨缘汇观》六卷，其中法书两卷，书中所录作品极精，三希堂所刻，半见于此。[①] 此

① 余绍宋：《书画书录解题》卷六《墨缘汇观》，北京：北京图书馆出版社，2003年版，第454页。

外，冯铨（1595—1672年）、周亮工（1612—1672年）、戴廷栻（1618—1691年）、梁清标（1620—1691年）、宋荦（1634—1713年）等也都是赫赫有名的大藏家，这些藏家不少在北方，形成了一个集中的鉴藏群体。乾隆时期，弘历热衷收藏，内府藏品也大量充实，同时也对内府收藏进行整理和编目，编成大型著录书《秘殿珠林》和《石渠宝笈》各三编。随着个人和宫廷收藏风气的兴盛，出现了大量的刻帖，数量多，范围广，超过历史上任何时代。清中期以前，著名刻帖有冯铨《快雪堂法书》、梁清标《秋碧堂法书》、卞永誉《式古堂法书》等。乾隆十八年（1753年），按弘历旨意，刻成《三希堂法帖》三十二卷，收录魏晋至明代135位书家340件作品和200余种题跋。乾隆二十年（1755年），弘历又下令刻成《墨妙轩法帖》四卷，作为《三希堂法帖》的续帖。这种刻帖的规模是历史上前所未有的。同时，民间刻帖风气亦盛，从乾隆到道光时期，汇刻法帖活动一直不断，产生了数量众多的丛帖，不少书家也参与摹刻，其中以钱泳（1759—1844年）影响最大。这一时期，是清代刻帖发展的高峰期。

晚明帖学书风在清代前期仍有延续。由于董其昌在晚明的影响，加上康熙皇帝玄烨（1654—1722年）的喜爱和推崇，董氏书风在康熙时期十分风靡。如查士标（1615—1698年）、沈荃（1624—1684年）、姜宸英（1628—1699年）、孙岳颁（1639—1708年）、高士奇、王鸿绪（1645—1723年）、查昇（1650—1707年）等人以董其昌书风为追随的对象，能对董氏书法的技巧到神韵全面汲取，各有情性，名噪一时，都是在当时有影响的帖派书家。此外，

笪重光（1623—1692年）、毛奇龄（1623—1716年）、陈奕禧（1648—1709年）、汪士铉（1658—1723年）、何焯（1661—1722年）、杨宾（生卒年不详）等在崇董风气外，表现个人的帖学风范。

乾隆帝弘历（1711—1799年）幼年受到祖父玄烨的厚爱，有良好的艺术素养，喜学赵孟頫书，点画停匀，结体婉转圆润，喜御笔亲书，刻石立碑。在康熙后期至乾隆初年，乾隆帝身边近臣张照的书法最有代表性。张照（1691—1745年），字得天，号天瓶居士，华亭（今上海松江）人。曾为乾隆内阁学士、刑部尚书。刻帖有《天瓶斋帖》。乾隆九年（1744年）和梁诗正等人敕修《秘殿珠林》和《石渠宝笈》。其书法受舅父王鸿绪影响，从乡贤董其昌入手，后学颜真卿、米芾，点画秀媚而爽利，比董其昌萧散不足而更显雄放，清人吴德旋称其“笔力沉鸷，洵足追步香光，而气韵远不逮矣”[1]。

清代前期至中期的帖学主要集中于在位的文人书家之中，由于皇帝的喜欢，他们以赵、董为主要师法对象，时人称：“康雍之世，专仿香光；乾隆之代，竞讲子昂。”乾隆中期开始，一些书家不满于这种现状，转而上溯到唐宋名家，形成个人书风。

刘墉（1719—1804年），字崇如，号石庵，山东诸城人。乾隆十六年（1751年）进士，官至工部尚书、吏部尚书、上书房总师傅、体仁阁大学士、加太师少保、提领文渊阁事。著有《石庵诗集》等。书法初师赵孟頫、董其昌，中

---

① 吴德旋：《初月楼论书随笔》，见《历代书法论文选》，第594页。

年后出入苏东坡和唐宋诸家，临帖不求形似，意在使己意和古人精神相契合。他力求打破宋元书法的模式，以肥厚的点画浓墨出之，用特有的“裹笔”取势，结字散淡变化，貌丰骨劲，笔意高古，味厚神藏，超然独出。传世作品如《七绝诗轴》（图143）等。康有为认为“近世行草书作浑厚一路，未有能出石庵之范围者，吾故谓石庵集帖学之成也”[①]。

[图143]

刘墉《七绝诗轴》，清（1740年），纵34.8厘米，横61厘米，济南博物馆

王文治（1730—1802年），字禹卿，号梦楼，江苏丹徒人。乾隆二十五年（1760年）探花。活动于江浙一带，在多所书院任教。著有《快雨堂题跋》等。学书初从乡贤笪重光入手，后学董其昌。因信奉佛教，潜心禅理，于《唐人书律藏经》得益尤多。时以翰墨为佛事，书法秀逸自然，妩媚纯净，略少庄重，而多禅机，与刘墉书风迥异。梁绍壬《两般秋雨庵随笔》称刘墉专讲“魄力”，王文治专取“风神”，时有“浓墨宰相”、“淡墨探花”之说。传世作品有《七言对联》（图144）等。

[图144]

王文治《七言对联》，清（1797年），纵128厘米，横28厘米×2，首都博物馆

翁方纲（1733—1818年），字正三，号覃溪、苏斋，北京大兴人。乾隆十七年（1752年）进士，曾先后任江西、湖北、江南等省乡试考官和广东、江西、山东学政、内阁侍读学士、鸿胪寺卿。精于金石考据学，著作甚富，有《复初斋文集》等。书法取法唐人，于欧阳询《化度寺碑》尤多，以楷书、行书为主，用笔实在，结字紧密，谨严有度。在欧阳询书风外，吸收米芾的飞动之意，传世作品如《诗文轴》（图145）等。翁方纲是一位大学者，在碑派兴起之时，潜心研究金石学，终生不辍，有力地推动了碑学研究的发展。在

① 康有为：《广艺舟双楫》卷六，见《历代书法论文选》，第860页。



图143　　图144

书法创作上，则是一位典型的帖学大家，在他身上集中了清代碑学研究和帖学创作的双重身份。

乾隆、嘉庆时期还有一些帖学书家风格鲜明，影响当时。如梁同书（1723—1815年）师法赵、董而技法纯熟；梁巘（生卒年不详）得李北海意趣；钱沣（1740—1795年）专取颜真卿而得其神，传世作品如《周官轴》（图146）等；

[图145]

翁方纲《诗文轴》，清，纵79厘米，横30.5厘米，北京故宫博物院

图145

图146

[图146]

钱沣《周官轴》，清，纵101.6厘米，横72.9厘米，上海博物馆

永瑆（1752—1823年）学赵孟頫得婉转流美；铁保（1752—1824年）得帖学平和润雅。此外，袁枚（1716—1798年）、姚鼐（1732—1815年）、张问陶（1764—1814年）等人以诗文名世，书法亦清雅可观。

随着碑派书风的兴起，乾隆、嘉庆之后帖学式微，到了晚清，帖学书风最显者是翁同龢。翁同龢（1830—1904年），字声甫，号叔平、瓶生，江苏常熟人。1856年进士，官至协办大学士、户部尚书，参军机。曾为光绪皇帝之师，戊戌变法时，因支持光绪及谭嗣同、康有为等人维新变法运动，最终罢职归里。翁同龢书法初学钱沣，宗颜真卿法，点

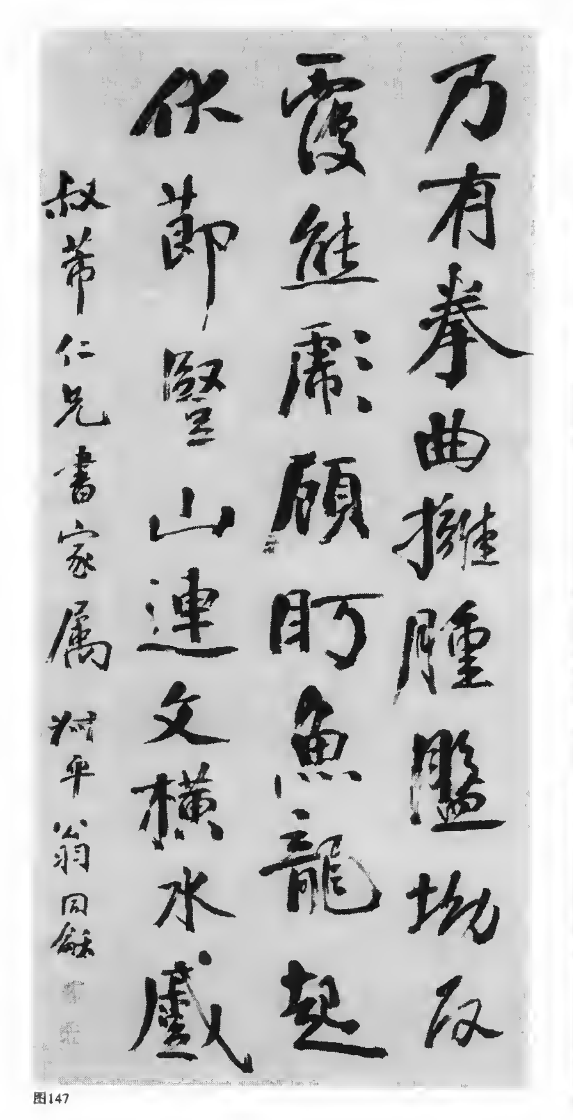


图147

图148

[图147]

翁同龢《赠叔芾轴》，清，纵137.7厘米，横68厘米，北京故宫博物院

[图148]

林则徐《论书》，清（1818年），纵125.8厘米，横27.4厘米，北京故宫博物院

画浑厚，苍劲凝重，有鲜明的碑派大行时代的用笔意味，得颜之端庄，加以灵动，在晚清帖派书家中特立独行，传世作品如《赠叔芾轴》（图147）等。道光年间，李兆洛（1769—1841年）、李宗翰（1770—1832年）、吴荣光（1773—1843年）、

林则徐（1785—1850年）（图148）、郭尚先（1785—1832年）、曾国藩（1811—1872年）等书家名重一时，坚守帖学阵营，但在碑学的潮流中已无昔日鲜亮的色彩，明显居于弱势。道光以后，书坛已经是碑派书风一统天下了。

二、书风的转变

清代书法一方面延续着明代帖学一脉，另一方面由于学者对金石学的研究，碑版日益受到人们重视，碑学兴起后，逐渐改变了人们的书法观念，以致形成帖学衰微、碑学兴盛的局面，书法史上的碑帖两脉格局在清初完全形成。

明末清初书家在实践中通过吸收金石碑版意味打破纯正的帖学面貌，成为碑派书风的开始，最具代表性的三家是王铎、傅山和朱耷。

王铎（1592—1652年），字觉斯，号嵩樵，河南孟津人。为天启二年（1622年）进士，后为翰林院编修，崇祯十三年（1640年）为南京礼部尚书，因父母相继去世并未到任。崇祯十七年（1644年）任南明东阁大学士、太子少保，弘光元年清兵围城，王铎与钱谦益率百官出城降清，入清后清王朝仍授礼部尚书、太子太保，卒后谥文安。著有《拟山园集》。

王铎少年时学书即以“二王”为宗，临《圣教序》能字字逼肖，自云其书“独宗羲献”。他于“二王”帖中浸淫之深为同时代书家所不及。王铎的书法以真、行、草名世，其小楷出自钟、王，表现个人特有的意趣，自成一格。其成就最大者还是行草书。除《圣教序》外，从《淳化阁帖》中获益尤多，对

李邕、虞世南、颜真卿、柳公权、米芾等唐宋书家广为吸收。他中年时期特别对米芾情有独钟，成为他行草书创作的一个转折。他一生创作极丰，除传世大量墨迹外，还留有许多刻帖，如《拟山园帖》、《龟龙馆帖》、《琅华馆帖》、《弘月馆帖》等。王铎的书法在重视前人笔法的基础上，尤其重视作品中的势。因前人作品相对较小，而大幅巨制是明代中后期的时代特征，王铎善于将其拓而展大，且不失精微。其结字的欹侧多变和章法的腾掷激荡均因势而生，造成一种连绵挺劲的气势。此外，他还善于用墨，浓墨、渴墨的交替运用使得作品燥润相生。他甚至将涨墨运用于书法创作，这些墨法的运用，不仅克服了刻帖所带来的局限，以及大幅巨制带来的空乏，更赋于作品一种鲜活的精神内涵，在形式上对前人的审美定式有了较大的突破。传世作品如《录语轴》（图149）等。

王铎书法以“帖”为创作基点展开突破，傅山的创作则游离于“帖”和“碑”之间，进一步向碑学方向发展。傅山（1607—1684年），字青主，号丹崖，阳曲（今江西太原）人。明亡后因反清而被捕入狱，出狱后便归隐山林。傅山是清初著名的学者，通经史、工诗文，又精医术，能绘画。著有《霜红龛集》。在他身边，聚集了一批金石学者，如顾炎武、阎若璩、朱彝尊、曹溶、潘耒等人，在山西形成了一个探讨学术、艺术的文人圈。傅山自幼习书，初从钟繇楷书入手，又学“二王”、颜真卿以及篆隶，并继承了晚明以来注重个性抒发、摆脱技巧束缚的传统，大笔浓墨，迅疾飞舞。他对金石碑版有浓厚兴趣，作书常常表现钟鼎铭文和刻石中的生僻、怪异和奇古。最擅草书，气势连绵，用笔缠绕流畅，结字奇逸纵横。传世作品如《诗轴》（图150）等。傅山

[图149]

王铎《录语轴》，清（1640年），纵254.2厘米，横48.2厘米，北京故宫博物院

[图150]

傅山《诗轴》，清，纵206厘米，横54厘米，上海博物馆

图149

图150

还在《训子帖》中提出“四宁四毋”的书法观，即“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排，足以回临池既倒之狂澜矣。”这种追求拙、丑的艺术感，和经典的妍媚书风形成鲜明对比，显示了新的书法审美观念的出现，成为清代碑学发展的先导。

明宗室后裔朱耷的书法实践则走得更远，完全在帖学之外另辟一途。朱耷（1626—1705年），字雪个，号八大山人，江西南昌人。明亡后隐姓埋名、装疯作哑，并剃发为僧，后又还俗，最终再入南昌青云谱道院成为道士。与石涛、石溪、渐江并称“清初四僧”。朱耷的书法，早期学欧阳询、黄庭坚、董其昌。后又学王献之、颜真卿，并从《瘗鹤铭》中得益。晚年临钟繇、索靖、王羲之，临习与原帖的面貌迥然不同，变化气质，臆造发挥，神接杨凝式，有明显的“反经典”倾向，遗貌取神，取华存质，借古抒怀，晚年秃笔中锋的书法结字奇特，章法疏朗，有强烈的塑造意识，他常常能运用“留白”，讲究对比，把静态的“白处”运用到作品中，构成空灵、险绝而冷峻的艺术境地。传世作品如《七绝诗轴》（图151）等。

清代前期师法汉碑最重要的书家是郑簠。郑簠（1622—1693年），字汝器，号谷口，上元（今江苏南京）人。其初学宋珏，后学汉碑三十余年，溯流穷源，得汉人古意。其用笔的轻重变化，结字的聚散错落，打破了唐代隶书的用笔平直古板、结体均匀的习气对元明以来隶书的束缚。时东南诗坛盟主朱彝尊在郑簠五十四岁时赠他的诗中称其“八分入妙堪吾师”。传世作品如《七律诗轴》（图152）等。朱彝尊（1629—1709年），字锡鬯，号竹垞，秀水（今浙江

[图151]

朱彝《七绝诗轴》，清，纵117.5厘米，横45.5厘米，北京故宫博物院

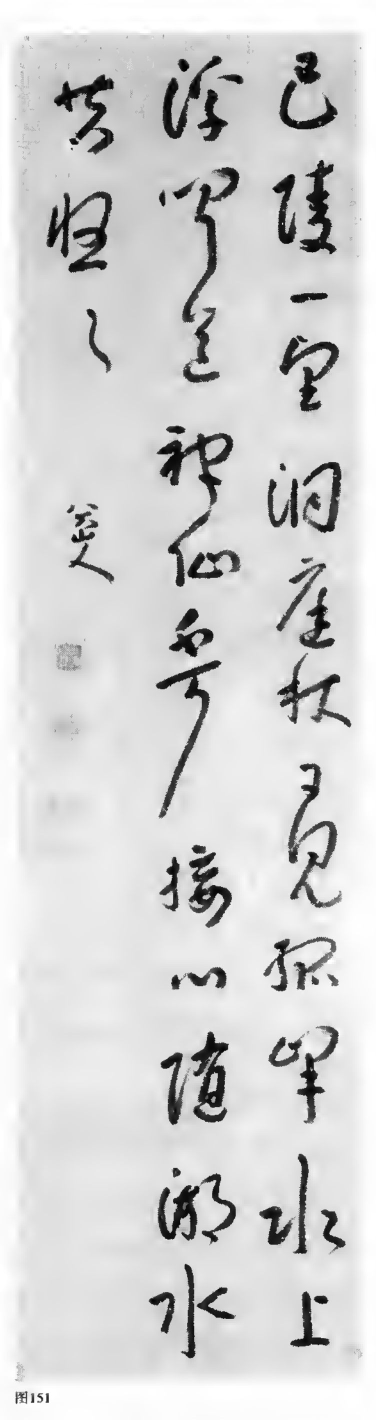


图151

嘉兴）人。为清初浙派文坛领袖和著名学者，和郑簠交往甚多，共同讨论汉碑。钱泳总结清代隶书发展时称："国初有郑谷口（簠），始学汉碑，再从朱竹垞（彝尊）辈讨论之，而汉隶之学复兴。"[①]其搜罗大量的秦汉碑版，溯其渊源，以证史传，在访碑中操觚染翰，隶书取法《曹全碑》，平和秀雅，波挑自然，时以汉碑奇字异形出之，多见古趣。

程邃（1605—1691年），字穆倩，号垢道人，安徽歙县人，寓居扬州，也是清代前期师碑潮流中的重要书家，其隶书亦是直接师汉物所成，奇崛古拙，追求苍茫、残破、支离的金石趣味，多见于其山水册之题跋中。这种书风和其篆刻有关。他精研汉法，刀法

① 钱泳：《履园丛话》卷十一上《书学》，北京：中华书局，1979年版，第286页。

图152

[图152]

郑簠《七律诗轴》，清，纵202.2厘米，横96.9厘米，北京故宫博物院

凝重，书法取法汉碑可以想见。郑板桥《题程邃印拓册》中云："本朝八分，以傅青主（山）为第一，郑谷口（簠）次之，万九沙（经）又次之，金寿门（农）、高西园（翔）又次之，然此论其后先，非论其工拙也。若论高下，则傅后为万，万之后为金，总不如穆倩先生古外之古，鼎彝剥削千年也。"程邃自顺治五年（1648年）起定居扬州，直至七十三岁止，为时三十多年，以治印名世，与扬州文人多往还。其友施闰章作《程穆倩印薮歌》对其篆刻大为标榜，称其"岣嵝钟鼎尽奇字，恍惚夭矫凌浮云"。

晚于程邃的石涛亦客居扬州，虽以画名世，书法亦有个人风格。石涛（1642—1707年），原名朱若极，法名原济，号大涤子、苦瓜和尚等，广西全州人。李驎《大涤子传》说他"集古人法帖纵观之，于东坡丑字法有所悟，遂弃董不学，冥心屏虑，上溯魏晋至秦汉，与古为徒"。"弃董不学"说明石涛早年曾师董其昌帖学一脉，后能上溯魏晋至秦汉，可见其同郑簠一样，习隶直溯源头，摒弃了唐后隶法的"不古"之法。在题画诗中多用隶书，风格与郑簠相通，用笔生动活泼，结体聚散有致，整体显不衫不履之态，比郑簠更加纵肆，可能与其绘画上的逸兴和率意有关。他的隶书对其行书亦有很大影响，把苏轼行书中的"丑"所表现出的方扁茂密与其隶书古朴、显波挑的意趣相结合，使其在行楷上表现出浑朴率意而显清逸奇峭的风格。石涛在师碑中快写，形成"碑行"，并以行草法掺入隶书，求得隶意，可视为金农、郑板桥等人在师碑实践中"破帖"的发轫。

除了上述具有标志意义的代表书家外，清初还有一些书家如担当（1593—1673年）、万寿祺（1603—1652年）、

归庄（1613—1673年）、法若真（1613—1696年）、张在辛（1651—1738年）、万经（1659—1741年）、宋曹（1620—1701年）、许友（1620—1663年）等，这些书家的师碑意识突破了帖学正统地位，开启了清代碑学的兴盛，并对中期的进一步实践产生影响。

三、“扬州八怪”

在清代前期浓郁的师碑氛围中，以金农、郑板桥为代表的“扬州八怪”注重个性发挥，不守成法，对当时的正统帖派形成了强烈的冲击。

金农（1689—1763年），字寿田，号冬心先生，钱塘（今浙江杭州）人，寓居扬州。诗书画皆擅，为“扬州八怪”之首。书法尤见新异，有隶书、行草、楷隶、漆书和楷书等多种，多与其师汉碑有关。他曾在《鲁中杂诗》中云：“会稽内史负俗姿，字学荒疏笑骋驰。耻向书家作奴婢，华山片石是吾师。”[①]这种师碑思想，直接师无名书家之汉碑，向“二王”一脉的帖学挑战。金农隶书初师《夏承碑》，后学《西岳华山庙碑》，取其方严凝重之致，脱出时风之外。他的隶书、漆书运用了倒薤撇法。金农临写《西岳华山庙碑》，将汉隶中之“撇”画变为“倒薤”，缩短碑中字之长画和其波挑，变字形扁方为长形，增加毛涩的用笔来表现“金石气”。其漆书正在其隶书基础上，强化横画，起笔如刀切之态，卧笔运行，竖画变细，向左方向的倒薤法，缩短

---

① 金农：《冬心先生续集》自书稿本，上海有正书局石印本。

[图153]

金农《相鹤经轴》，清（1752年），纵278厘米，横50.7厘米，北京故宫博物院

捺画，结体呈长方，形成鲜明的特色，突破了郑簠的隶法，在汉碑基础上戛戛独造。传世作品如《相鹤经轴》（图153）等。在行书、楷书方面，金农也完全舍弃了“二王”传统，从金石碑版、无名书家之书法中开掘出另一面貌，从隶书中溢出天真之趣，行草书字字独立，外拙而内秀，亦运用隶书和漆书中的倒薤撇法，以“稿行”一体出之，打破

图153

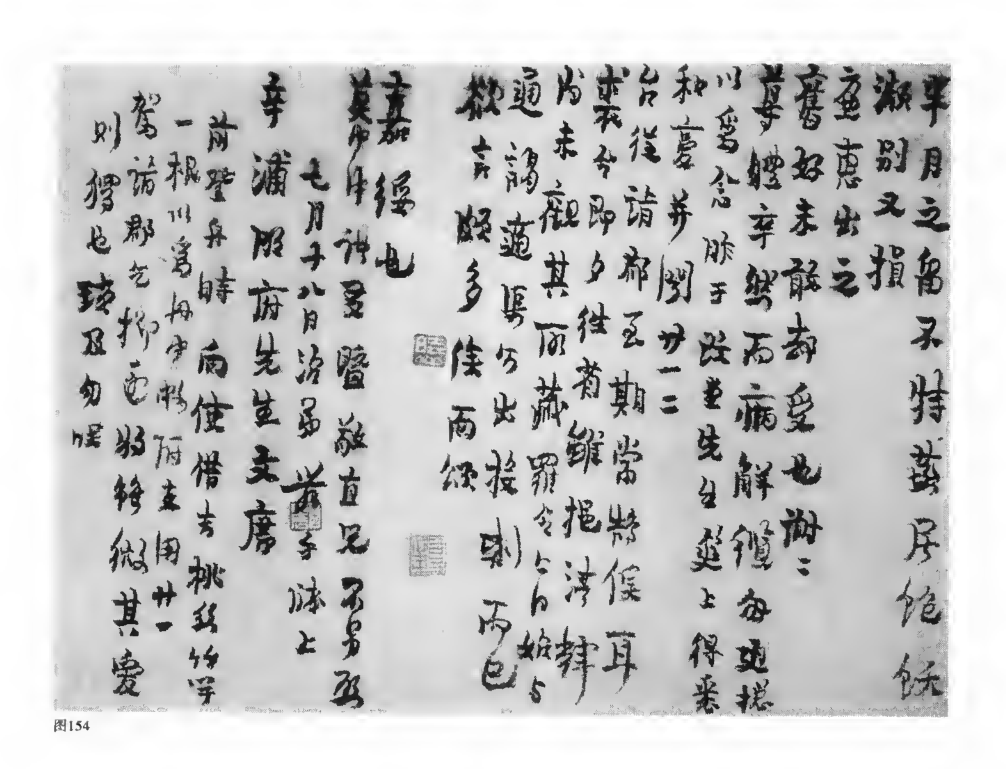


图154

帖学之正途，传世作品如《致辛浦先生札》（图154）等。金农楷书受刻写砚铭影响，表现出一种“楷隶”意味，追求整齐、光洁的书风，这类创作实践也说明金农从师法汉碑开始注意到北碑并实践，可视为清代碑学运动从汉碑转化到北碑的开端。

[图154]

金农《致辛浦先生札》，清，纵21厘米，横33厘米，日本东京国立博物馆

郑燮（1693—1765年），字克柔，号板桥，江苏兴化人。诗书画皆擅，为“扬州八怪”中最有影响力者。他的师碑破帖实践和金农相为互应。书法初学高其佩，后师苏东坡、黄山谷，隶书初受郑簠影响，后有意追求“古碑断碣”，自称“八分篆隶久沐浴，楷书笔笔藏根柢”①。又将

① 郑板桥：《行书自书七古诗》，山西博物馆藏，载《书法丛刊》2001年第1期。

篆、隶、楷、行、草融为一体，形成“六分半书”，体现出轻重疏密的对比。随机生发、突破常规、大小不论的章法在石涛的题画款中常有出现，已有隶夹行草、行草中有隶意的写法，郑板桥进一步发展形成了特有的“乱石铺街”法，自称：“板桥书法八分杂入楷行草，以颜鲁公《座位稿》为行款，亦是怒不同人之意。”又云：“板桥既无涪翁（黄庭坚）之劲拔，又鄙赵孟頫之滑熟，徒矜奇异，创为真、隶相参之法，而杂以行、草。”[①]可见，板桥以汉碑掺入其他书体求得新意，异于时人，他以篆隶之体与行草相夹，既显古朴之趣，有飘逸欹侧之势，向燊称板桥“以分书入行楷，纵横驰骤，别成一格，与金冬心异曲同工，在帖学盛行时代，能独辟蹊径，可谓豪杰之士矣”[②]。传世作品如《论书轴》（图155）等。

郑板桥的师碑破帖实践还来源于他对当时刻帖一翻再翻、一刻再刻，面貌全非帖学原貌之积弊的痛斥。乾隆八年（1743年），他曾在一题跋中对元明以来“尚刻帖”观的重新审视，不愿意再以《兰亭》面貌出现，而要“出己意”，“作破格书”[③]，与金农的“耻向书家作奴婢”相一致，突破了人们对刻帖的认识，并以新的审美样式出现，这正是师碑实践后形成的。

“扬州八怪”中的高凤翰在书法上亦很有影响。高凤翰（1683—1749年），字西园，号南村，山东胶州人。书画印皆擅，嗜砚成癖。其隶书从《衡方碑》、《鲁峻碑》、《郑

---

① 《郑板桥集》补遗《四子书真迹序》，上海：上海古籍出版社，1979年版，第183页。
② 马宗霍：《书林藻鉴》卷十二，北京：文物出版社，1984年版，第212页。
③ 《郑板桥集》补遗《跋临〈兰亭叙〉》，上海：上海古籍出版社，1979年版，第175页。

图155

固碑》等汉碑中脱胎而出，并取法郑簠，形成雄浑朴厚的艺术风格。其行书以隶法运之，遒美而古拙。特别是其乾隆二年（1737年）右臂风残后，以左手写行书，行笔更慢，中锋用笔，一派汉碑笔法，苍古拙拗，恣肆雄放，并体现出一种生趣的别调。他曾在《题自书草隶册》中对经典的名家进行颠覆，主张直接学习碑版："眼底名家学不来，峄

[图155]

郑燮《论书轴》，清，行书，纵104.4厘米，横54.5厘米，上海博物馆

山石鼓久沉埋。茂陵原上昔曾过，拾得沙中折股钗。” 这种师碑思想和金农、郑板桥相一致。

“扬州八怪”之一的杨法（1696—？年）是师碑实践中由隶书过渡到篆书的重要书家。他曾广临汉隶石碑，用笔上受郑簠隶书影响，乾隆十年（1745年）所作《隶书古诗十九首册》，取法汉人，奇古苍劲。他还将篆隶融于一体，以草书笔法表现，形成“草篆”，在师法汉碑基础上又前进了一步。金农称其“善奇篆，有佚篆之遗”[1]，都表明其篆书在清代有相当影响。其草篆与金农的“漆书”、郑板桥的“六分半书”可视为清中叶师碑破帖风气下的创新产物。

此外，“扬州八怪”中汪士慎（1686—1762年）、高翔（1688—1753年）在师碑破帖风气下也取得了重要成就。汪士慎师法隶书与金农追求浑穆苍茫的“毛涩感”不同，他着力表现汉碑本色，求其最初的“光洁感”。五十四岁时左眼失明，后多作行草，与金农“稿书”有同工之妙，于不经意中表现出“碑行”的特点。高翔在扬州八怪中以擅隶著名，其隶书源于汉碑，在字形上打破了汉碑扁平的特征，在“纵势”中表现隶意，横画的处理常常表现出鲜明的波挑，竖画多呈斜势，有飘逸之感。

“扬州八怪”的代表书家，一方面在隶书上的积极探索，形成多样的风格，取法汉碑在康、乾时期已成为热潮，甚至延伸到篆书和楷书；另一方面，他们以隶法入行草书，

---

① 金农：《冬心先生三体诗》，见《扬州八怪诗文集·金农诗文集》，南京：江苏美术出版社，1996年版，第222页。

打破了“二王”一脉的帖学正统，使得行草书的笔法发生变化，表现“金石气”和“隶意”的作品不断出现。师碑破帖风气在清代中叶的书坛已经十分普遍。

和“扬州八怪”同期的丁敬也是一位师碑的重要实践者。丁敬（1695—1765年），字敬身，号钝丁、龙泓山人、砚林等，仁和（今浙江杭州）人。性狷介，居于市肆，以酿曲自给。好金石之文，穷岩绝壁，皆手自摹拓，以证志传，著《武林金石志》，赅博详审，颇有裨志乘之遗漏。工大小篆及隶书，隶书师《史晨碑》、《曹全碑》而多古质，常运用奇古字。篆书使转多方折，融汉篆意趣。行楷宗杨凝式，清奇瘦劲。篆刻尤笃嗜，古拗峭折，直追秦汉，体势平淡，布局浑朴。朱文印多缪篆和小篆文字体式，运用细碎切刀，无不率意天真，远迈前贤，影响最大，为“西泠八家”之首。此外，清中期如王澍（1668—1743年）等书家师法“二李”小篆，他们的篆书创作对碑派的发展亦有重要影响。

以“扬州八怪”为代表的师碑破帖实践，在康、乾时期形成风气，他们对汉碑的多方面探索，使正统帖学体系日益被打破。乾隆时期，随着文字学、金石学、音韵学等获得发展，更加推动了整个学术思想界风气的转变，清代学者继承汉代学者的传统，研究《说文解字》，扬州盐商马曰琯曾刊刻《说文》。戴震、章学诚、邵晋涵、王念孙、汪中等都致力于文字学，惠栋、王鸣盛等人，潜心研究朴学，搜罗刻石碑版，把这些文字作为可靠依据，促进金石学的兴盛。乾嘉学者在研究文字学中，多有接触古代钟鼎彝器和碑版刻石，其文字多为篆隶书体，因而，对书法有浓厚兴趣的学

者亲身实践，师法范围由汉碑上的隶书拓展到篆书，如桂馥（1736—1806年）、蒋仁（1743—1795年）、钱坫（1744—1806年）、洪亮吉（1746—1809年）、孙星衍（1753—1818年）、陈鸿寿（1768—1822年）等人。乾嘉时期金石、文字学者在书法方面的实践，大大促进了篆隶的复兴。王昶（1724—1806年）、钱大昕（1728—1804年）、黄易（1744—1802年）、巴慰祖（1744—1793年）、钱泳（1759—1844年）、朱为弼（1771—1840年）等一批书家搜访碑版墓志、钟鼎器物、瓦当、砖文、玺印、钱币等，使得康乾时期师汉碑、破帖学为特征的书法实践范围大大扩展，师法文字十分丰富，传统帖学受到严重挑战。

四、师碑实践

乾隆、嘉庆时期，邓石如是最早全面师碑并体现碑学主张的典型书家，具有开派意义；伊秉绶等人的实践为碑学推波助澜。他们两人被康有为称为“启碑法之门”的开山祖。

邓石如（1743—1805年），初名琰，号完白山人，安徽怀宁人，终生布衣，往来于徽歙淮扬之间。邓石如从小受家庭影响学习篆书，后到南京梅镠家，饱览各种古代名帖古碑，并刻意模仿，揣摩笔法。他的书法以篆、隶见长，尤以篆书著称于世。篆书初师李阳冰，后习《天发神谶碑》、《三公山碑》、《开母石阙》、《之罘刻石》、《石鼓文》等，学习彝器款识和汉人碑额，以博其体，求得变化。包世臣称：“山人篆法以二李为宗，而纵横阖辟之妙，则得之史籀，稍参隶意，杀锋以取劲折，故字体微方，与秦汉当额文

为尤近。”[①]可见其篆书在继承“二李”之法的同时，取法汉碑额上的篆书用笔加以改造。隶书取法汉碑，气势雄强，结体严整，遒丽淳质，突破时风而独树一帜，对后代产生了深远影响。传世作品如《七言联》（图156）等。包世臣《艺舟双楫》推邓石如隶书、篆书为“神品”，分书、真书为“妙品”[②]，康有为《广艺舟双楫》则云：“篆法之有邓石如，犹儒家之有孟子，禅家之有大鉴禅师。皆直指本心，使人自证自悟，皆具广大神力功德以为教化主，天下有识者，当自知之也。”[③]作为徽派篆刻的一代盟主，邓石如用汉代缪篆以外的文字体式和意趣入印，在小篆的基础上，融含了钟鼎、石鼓及汉碑额等文字的神韵，形成了包含着邓石如自身的书法情趣和个性的篆书，从而突破千百年来印文平正方直的规范，在方寸之内强调了书法体势的自由屈伸和相互照应，其“以书入印”的实践为篆刻创作开辟了新的天地。

伊秉绶与邓石如同为清代碑派书法创作代表。伊秉绶（1754—1815年），字组似，号墨卿，福建汀州人，曾任扬州知府。早年曾拜刘墉为师，取其圆融敦厚之风。他的书法以隶书成就最高，康有为称他为“集分书之成”。他师法汉碑中雄浑平直一类，如《裴岑碑》、《衡方碑》、《西狭颂》、《孔宙碑》、《张迁碑》等，又于汉代砖瓦铭文中得益。他用墨浓重，结字宽博，除去汉隶的波挑，而以篆书笔

---

① 包世臣：《艺舟双楫》卷六《完白山人传》，见《包世臣全集》，合肥：黄山书社，1993年版，第431页。

② 包世臣：《艺舟双楫》卷五《国朝书品》，见《包世臣全集》，合肥：黄山书社，1993年版，第388页。

③ 康有为：《广艺舟双楫》卷二《说分第六》，见《历代书法论文选》，第790页。

[图156]

邓石如《七言联》，清，纵135.5厘米，横30.5厘米×2，安徽省博物馆



图156

意直行，追求光洁方整匀圆的效果，而转折又多方折少圆婉，将汉隶的字形拓而大之，气格清雄而醇厚，给人以庄严宏伟之感。传世作品《五言联》（图157）等，从清初郑簠取汉隶中的“飞动”到伊秉绶取汉隶中的“平整”，体现了清代人对隶书理解的深化和提炼，也是他天才的创造。伊秉绶的行书取法颜真卿，点画瘦劲、章法疏朗，与同时期人拉开距离。

清代后期，碑派兴盛，帖学式微，在书法创作上亦以碑派实践者为多，何绍基则将碑学方法融合帖学，成就最高。

何绍基（1799—1873年），字子贞，号东洲、蝯叟，道州（今湖南道县）人。自幼随父亲何凌汉居北京。父亲官至户部尚书，工书画。何绍基24岁的时候，他父亲任山东学政，跟随父亲到了济南，开始搜集金石碑刻拓片，并结识了一批金石家，谈论书法。33岁时，又随调任浙江学政的父亲到浙江游学。其间，到宁波天一阁看碑帖拓片，到苏州与林则徐谈书法，到镇江焦山拓《瘗鹤铭》等。37岁时，何绍基回长沙参加乡试，大藏家吴荣光邀请他到家中，遍观吴家所藏古代书画精品，并为其作碑版鉴定与题跋。年轻时随父南北游历和回湖南参加科举考试得以广泛地交游，使得他眼界大开，所到之处，访古探幽，以研究书画碑帖、金石拓片为乐，这为其后来的书法创作打下基础。

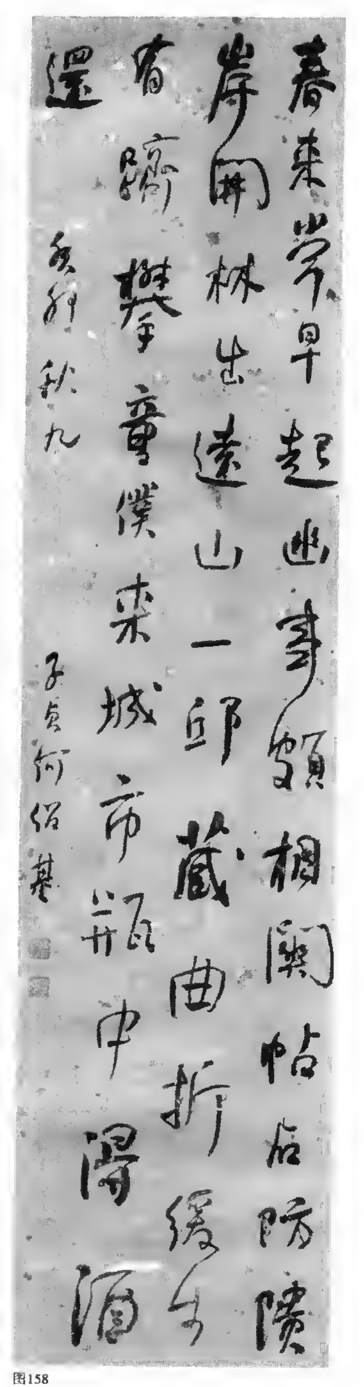
何绍基的书法早期受父亲影响，宗法颜真卿，自称所书的颜字曾得到阮元等前辈的激赏。后结识当时名家包世臣，接受其“方劲直下”的看法，喜好邓石如“准平绳直”的方法，自称见到邓石如的篆隶书及印章，“惊为先得我心，恨不及与先生相见”。接受碑学思想后的何绍基，转又涉及欧

[图157]

伊秉绶《五言联》，清（1807年），纵109.3厘米，横25.3厘米×2，北京故宫博物院



图157


图158

阳通《道因法师碑》，尤其精研北朝碑版。在颜书之外，又将篆隶之法融入楷书，同时融入北碑，树一新格。道光五年（1825年）时，何绍基在济南买到一本北魏时期的《张黑女墓志》，此碑刚柔相济，集南北之长，他视如珍宝，终生临习。他用其独特的“回腕高悬”执笔方法，常常在临写时，全身力到，汗流浃背。在坚实的楷书基础上，以颜体行书《争座位帖》为主要取法对象，用其凝重遒厚的碑派用笔方法来写行草，圆润遒劲，回腕涩行，苍茫浑厚，充分运用长锋羊毫蓄墨多的特点，取得巨大的成功。传世作品如《五言诗轴》（图158）等。

何绍基从小精读《说文解字》，年长后又对篆书、金文等多有研究，深谙篆法。晚年在此基础上书写隶书。他以其数十年的书写经验，选择了对古代经典隶书如《张迁碑》、《衡方碑》、《乙瑛碑》等反复临写，所作隶书能融会贯

[图158]

何绍基《五言诗轴》，清（1843年），纵169.3厘米，横39.5厘米，首都博物馆

通，深得汉碑的神采，古拙沉雄而多雅逸，在邓石如、伊秉绶之后别开新面，成为清代隶书的代表。

这一时期善篆隶的书家甚多，著名的还有：吴熙载（1799—1870年），初名廷飏，字熙载，号让之，别署晚学居士，江苏仪征人，诸生。博学多能，诗古文辞皆工，精于金石考证，尤寝馈于艺事，年轻时即以才情卓绝为扬州名士。太平军攻入扬州，吴让之转至海陵（今江苏泰州）鬻书画印为生。一生篆刻影响最大，以邓石如为宗，并且将邓石如开创的以书入印之风推向极致，为“晚清四家”之一。吴熙载为包世臣弟子，各体均能，行草书学包世臣，多以篆书和隶书名世。其篆书从邓石如出，并发扬光大，在咸丰、同治年间极有影响。点画以侧取势，舒展飘逸，起笔多回锋提按，圆转中见清健流畅，收笔也时作悬针状，富有情趣。结体灵动，有婀娜多姿之美。传世作品如《录尚书大禹谟轴》（图159）等。隶书用汉人法，生动中蕴涵古雅。康有为称其“无完白之力，又无完白新理”有失偏颇，吴昌硕评论甚当，称“让翁书画下笔谨严，风韵之古隽者不可度。盖有守而不泥其迹，能自放而不逾其矩”[1]。莫友芝（1811—1871年），字子偲，号郘亭，贵州独山人。对目录学、金石学均有研究，著有《郘亭书画经眼录》等。其书法擅篆隶书，继承了邓石如以来的传统，在沉厚中追求生动，隶书结体活泼而不失古朴，富于金石气，尤能见其过人的艺术创作才华，后人以为“虽器宇稍隘，固狷者之美”。[2]杨沂孙（1812—

---

① 吴昌硕：《吴让之印存·跋》，杭州：西泠印社，1981年版，第35页。

② 马宗霍：《书林藻鉴》卷十二，北京：文物出版社，1984年版，第241页。

图159

[图159]

吴熙载《录尚书大禹谟轴》，清，纵122.7厘米，横39.8厘米，北京故宫博物院

1881年），字子与，号咏春，濠叟，江苏常熟人。官凤阳知府。篆书从邓石如始得门径，不如吴让之显得流畅秀雅，但其吸收《石鼓文》及两周钟鼎款识，用笔平实，沉着谨严，把金文中的点画参差错落运用到篆书中，结字由原来的长形变为方整，并使字形左低右高，开吴昌硕结体之风。传世作品如《蔡邕熹平书经轴》（图160）等。徐三庚（1826—1890年），字辛榖，号金罍山人，浙江上虞人。与杨沂孙的规整书风不同，徐三庚初受邓石如、吴让之的篆书影响，又取法于《天发神谶碑》、《华山碑》、《韩仁铭》碑额等篆书体势，多侧锋下笔，笔画粗细变化明显，结字紧密，中宫紧缩，左右拖长，斜笔展势，着意强调姿态的生动飘逸，用笔精到，讲究顿挫提按的变化，然开合展蹙过于牵强，婀娜近于忸怩，圆转颇涉纤巧。徐氏篆书在当时的篆书家中显示出新妍之美，亦善篆刻，对日本书坛颇有影响。杨岘（1819—1896年），字见山，号迟鸿轩主，归安（今浙江湖州）人。曾官松江府，后被劾罢官，以卖字为生。攻隶书，于汉碑无所不窥，名重一时。其隶书特征鲜明，把汉碑中的古朴端庄演绎为流动变化，用笔轻重交替、时露草意，波挑锐利，顿挫中见金石气，结体开张，疏密有致。此外，赵之琛（1781—1860年）、吴咨（1813—1858年）、胡震（1817—1862年）、钱松（1818—1860年）、俞樾（1821—1907年）、胡澍（1825—1890年）等人也都以擅篆隶见长。

清代后期碑派三家尤引人注目，代表了碑学高潮期的最高水平，他们是赵之谦、吴昌硕、康有为。

赵之谦（1829—1884年），初字益甫，后改字㧑叔，号悲庵、无闷等，会稽（今浙江绍兴）人。咸丰九年（1859年）举

图160

[图160]

杨沂孙《蔡邕熹平书经轴》，清，纵纵138.3厘米，横31.3厘米，北京故宫博物院

人，先后五次会试未中。后居京师应礼部试，取为国史馆誊录，后又历任江西鄱阳、奉新、南城知县。自幼好读书，尤好金石之学，曾著有《补寰宇访碑录》、《六朝别字记》等。与当时有名的金石家和收藏家如胡澍、魏锡曾、沈树镛、潘祖荫、李文田等人交往广泛，经常一起考订金石碑版，所见甚富，并影响到后来的艺术创作。赵之谦一生的成就是多方面的，其绘画色彩浓丽，笔墨酣畅，开海派画风；其篆刻成就卓越，其印从书出，于印外取资，开一代风气，和吴让之、吴昌硕、黄士陵并称“晚清四家”。藏书和作诗皆为晚清一大家。

赵之谦生活在碑学风靡天下之时，碑学思想在其创作上有了鲜明的反映。其书法初宗颜真卿，得其严谨与浑穆，后受包世臣“钩捺抵送，万毫齐力”说法的影响，一改旧法，于北魏造像及篆隶中用力最深，将篆、隶、北碑和帖中的楷、行、草合而为一，自立新面。赵之谦曾说“六朝古刻，妙在耐看”，“所见无过《张猛龙碑》、次则《杨大眼》、《魏灵藏》两造像”，正是吸收了《张猛龙碑》等作品中用笔的劲健峭拔和结体的整饬严密，为其创作风格的形成奠定了基础。他的行草取法魏碑，又融入颜真卿的笔意，时有“魏七颜三”的说法。在章法上借鉴汉碑的特点，字距大行距小，喜用侧锋和偏锋，时露妍丽之态，使人耳目一新，如《抱朴子内篇佚文语摘轴》（图161）等。这种行书在晋行、颜行、稿行之外形成新的面貌，是魏行的代表。他的篆、隶书受到邓石如影响，又服膺胡澍之法，邓氏以隶入篆，而赵氏则以北碑造像法入篆隶，起笔、收笔和转折处尤为明显，这种创造性的实践使他形成了强烈的艺术风格。传世作品如《水经河水注大夏龙雀铭轴》（图162）等。他虽然对自己的

图161

图162

[图161]

赵之谦《抱朴子内篇佚文语摘轴》，清，纵130厘米，横30.5厘米，天津博物馆

[图162]

赵之谦《水经河水注大夏龙雀铭轴》，清，纵177厘米，横47厘米，上海博物馆

楷书最得意，但他认为这还是得力于篆书。在《与梦醒书》中，他说："于书仅能作正书，篆则多率。隶则多懈。草本不擅长，行书亦未学过，仅能稿书而已。然平生因学篆而能隶，学隶始能为正书。"他说的"篆则多率"实为谦词，恰恰说明他的篆书不拘于法，把北碑造像中姿态活泼飞动的审美品质扩大到篆书和隶书之中，因而形成篆书和隶书中少见的仪态多变、飘逸飞扬的新气象，异于古朴生拙的趣味。学篆而能隶，学隶而能楷，这是赵之谦书法的发展过程，也是清代碑学发展后文人书法的基本模式。

吴昌硕（1844—1927年），原名俊，又名俊卿，字苍石、昌石、昌硕等，七十岁后以字行，号缶庐、缶道人、苦铁、大聋等，浙江安吉人。吴昌硕是一位诗书画印修养全面的一代宗师，在篆刻上影响甚大，印风大气磅礴，苍浑豪放，影响深远，世称"吴派"，擅花卉，多金石法，为海派杰出代表。吴昌硕早年从乡贤陆心源学习，陆氏收藏古砖千块，陆氏对古砖器物的兴趣大大影响了吴昌硕。后拜俞樾为师学习辞章和训诂之学，从杨岘学习书法篆刻。又受吴大澂、吴云、潘祖荫等大收藏家赏识，得以遍观所藏书画金石碑刻，眼界大开，更加潜心艺术创作。后寓居上海，声誉日隆。陈三立《安吉吴先生墓志铭》云："盖先生以诗书画篆刻负重名数十年。其篆刻本秦汉印玺，敛纵尽其变，劖镵造化，机趣洋溢。书摹猎碣，运以铁钩锁法。为诗至老弥勤苦，抒摅胸臆，出入唐宋间健者。画则宗青藤（徐渭）、白阳（陈淳），参之石田（沈周）、大涤（石涛）、雪个（朱耷）之迹。其所就无不控括众妙，与古冥会，划落白窠，归于孤赏。其奇崛之气，疏朴之态，天然之趣，毕肖其形貌节

概情性以出，故世之重先生者，亦愈重先生之为人。”评价甚高。

吴昌硕书法从楷书入手，初学颜真卿、钟繇，自称“学钟太傅二十年”，行书初学王铎，后学欧、米一路，草书则学《书谱》、《十七帖》等。吴昌硕一生以篆书成就最高，而行草书亦得力于篆书。他的篆书从《石鼓文》中得益最多，在不同时期显示出不同的艺术魅力。早期的临习工稳秀逸，中年后将其结体易方为长，取欹侧之势，与原碑拉开距离，晚年个人面貌凸现，遗貌取神，用笔凝练遒劲，气度雄沉，恣肆烂漫，苍古老辣。六十五岁时，自跋《石鼓文》临本称：“余学篆好临《石鼓》，数十载从事于此，一日有一日之境界。”其晚年气度雄沉的篆书真可谓大境界。他的篆书在结体上左右、上下参差取势，给人以“耸肩”的感觉，在字形上打破常见的平正而有出人意料的新意。七十一岁时，他在篆联上称：“近时作篆，莫郘亭（友芝）用刚笔，吴让老（熙载）用柔笔，杨濠叟（沂孙）用渴笔，欲求于三家外别树一帜难矣。余从事数十年之久，而尚不能有独到之妙，今老矣，一意求中锋平直时有笔之随心之患，又何敢望刚与柔与渴哉？”这实际上说明他在用笔上追求刚、柔、渴的融合。吴昌硕借《石鼓》写己意，均为自家法，得其毛湿苍润的审美趣味。这种新的创造，是篆书史上的“新经典”（图163）。

吴昌硕在篆书上的成就还影响了他的行草书、篆刻和写意花卉的创作。其行草书和绘画中掺入篆书笔意，于灵秀中增添了苍古之感，富于金石味，雅致而质朴，如其自己所说的“画与篆法可合并”、“谓是篆籀非丹青”（图164）。吴

[图163]

吴昌硕《临石鼓文轴》，清（1915年），纵149.5厘米，横82.3厘米，北京故宫博物院

图163

昌硕隶书点画粗壮，收笔不求波折的飞动，面目朴实，在其篆书用笔的基础上追求圆钝雄浑之趣，面目独特，异于他人。吴昌硕于篆刻，“自少至老，与印不一日离”，用钝刀表现厚重之趣，寓妩媚于奇崛之中，融入书法趣味，宽博沉雄，开一代风气。吴昌硕总结自己的艺术创作时曾说：“诗文书画有真意，贵能深造求其通”，“不知何者为正变，自我作古空群雄”，这是其一生创作成功的概括，也是能给后人以巨大启示的。和吴昌硕交好、同在上海的蒲华（1830—



图164

1911年），擅花卉和山水，行草书法湿笔重墨，纵横潇洒，粗头乱服中不失清刚，与吴氏风格为一脉。

1904年夏，丁仁（1879—1949年）之、吴隐（1867—1922年）、叶铭（1867—1948年）、王禔（1880—1960年）发起创立研究金石篆刻的学术团体——西泠印社，时吴昌硕正在杭州，极表赞同。经过十年筹备，西泠印社于1913年重九佳节正式成立，吴昌硕被推为首任社长。吴昌硕晚年吸引和扶掖了大批后起名家，如赵古泥（1873—1933年）、赵云壑（1874—1955年）、陈师曾（1876—1923年）、王个簃（1897—1988年）、诸乐三（1902—1984年）等，日本书家也先后来华师事吴昌硕，影响了日本书坛。

[图164]

吴昌硕《团扇》，清（1902年），直径25厘米，浙江安吉吴昌硕纪念馆

康有为（1858—1927年），原名祖诒，字广厦，号长素，广东南海人。以诸生上书清廷，创立强学会，后经翁同龢力荐于光绪帝，主张革新改良，曾多次上书皇帝要求变法，促成了光绪二十四年（1898年）的“戊戌变法”，名声大振。后为保守派所排挤而失败，亡命海外，考察各国政教。后为保皇党首领，反对革命，晚年定居青岛。学问广博，著述多种。康有为的书法早年从《乐毅论》、《九成宫》入门，在唐碑上下过工夫。光绪八年（1882年）来到北京，购得汉魏六朝及唐宋碑版多种，书法观念大变，对《石门铭》、《经石峪》、《云峰山刻石》等用功尤多。他接受了包世臣“中实”、“气满”的创作观，起笔无尖锋，饱蘸浓墨，行笔中见飞白，收笔、提按单一，多圆笔，少方笔，显圆转之态，不斤斤计较于点画，纯以开张气势胜。长锋羊毫特有的浑重和厚实在他书作中得到充分体现。喜作对联，逆笔藏锋，迟送涩进，圆浑苍厚，全从碑出，给人激荡震撼之感。传世作品如《登泰山绝顶诗轴》（图165）等。晚年康有为自称：“千年以来，未有集北碑南帖之成者，况兼汉分、秦篆、周籀而陶冶之哉。鄙人不敏，谬欲兼之。”此论虽为自谦，实为自负之辞。康有为的学生梁启超（1873—1928年）对古代碑帖和北碑创作实践也有深入研究，书风能化雄奇角出为温文尔雅。画家刘海粟（1894—1994年）、徐悲鸿（1895—1953年）等都学康氏书风，自成一家。

晚清时期的篆书以吴大澂和黄士陵最有代表性。吴大澂（1835—1902年），字清卿，号恒轩，又号窸斋，吴县（今江苏苏州）人。出生于书香世家，收藏金石书画甚丰。同治七年（1868年）进士，授编修，官历广东、湖南巡抚

等。晚年寄情书画，影响颇大。吴氏嗜好金石考据，在古铜器铭文、印章、上古文字等方面成就突出。他于光绪九年（1883年）撰集成《说文古籀补》，为古玺文字的系统整理奠定了基础。其少从陈硕甫学篆书，后参以古籀，能从石刻及铜器铭文中得益，把钟鼎铭刻中的意味在篆书创作中表现出来，并加以方正的形构，笔画粗细均等，结体平正严谨，整饬精严。传世作品如《知过论轴》（图166）等。

黄士陵（1849—1908年），字牧甫，亦作穆父，晚年别署黟山人、倦游窠主。安徽黟县人。在篆刻上，他以光洁劲挺、平中见奇的印风独树一帜，为“黔山派”开山鼻祖，对后世

图165

[图165]

康有为《登泰山绝顶诗轴》，1916年，纵151.2厘米，横40.5厘米，首都博物馆

[图166]

吴大澂《知过论轴》，清，纵129.3厘米，横60.3厘米，北京故宫博物院

图166

有很大影响。书法以篆书影响最大，和其篆刻密不可分。他不限于体势和笔法，而且能深入到文字的内在意蕴，直奔本源，与古相通。对周秦两汉金石文字的精熟和深入体味，书法能下笔有由，取资极博。举凡鼎彝、权量、泉币、镜铭、古陶、砖瓦以及周秦汉魏刻石文字，都能摄取其意趣，熔铸到创作中来。他将篆书和金文相结合，在文字选择、章法安排上，都能相互协调统一，用笔稳健平实，结体方整严谨，形成一种质朴静穆的风格。赵之谦之学在秦汉以下的“贞石”，黄士陵之学在秦汉以上的“吉金”，赵、黄二人都以金石文字作为创作基石而获得成功。唯黄士陵的书法略显拘谨，不能如他的篆刻那样多变而机巧。

五、碑学的总结

清初，顾炎武首倡以金石证经订史，学术影响一代。雍、乾时期，大量碑刻、墓志、钟鼎纷纷出土，促使考据学、金石学成为一门显学。学者纷纷搜访著录碑刻，书家开始注意和重视汉魏六朝的刻石书法。嘉庆十年（1805年），王昶用毕生精力从事石刻的收集工作，编纂了一部金石史上规模空前的石刻资料总集——《金石萃编》，后陆增祥在此基础上进行扩充而成《八琼室金石补正》，考证辨伪，拓展了碑学研究的领域。光绪二十七年（1901年），叶昌炽写成我国系统研究碑刻的著作——《语石》初稿，标志着真正意义上的中国碑刻学的建立。其全书共十卷，四百七十四则，发凡举例，创立了碑学的基本框架，从不同的角度，对大量的碑刻作详尽的论述。按朝代顺序阐述了碑刻源流、门类形

制、铭文义例、碑刻书体、椎拓技术、装裱保护等问题，既分类又系统地总结了历代碑学研究成果。梁启超在《国学入门书要目及其读法》一文中专门列此书和《四库全书总目提要》、宋王应麟《困学纪闻》、清程瑶田《通艺录》等同入书单，并称此书“以科学方法治金石学，极有价值”。碑刻与书法有着密切的关系，《语石》中有关书法的讨论，精辟独到，是今天研究古代书法必读的重要典籍。其后柯昌泗又著《语石异同评》进行补正。

清代碑学的兴盛，还体现在碑刻编目成就上。出现了钱大昕《潜研堂金石文字目录》、吴荣光《筠清馆金石文字目》、赵魏《竹崦庵金石目录》、吴式芬《捃古录》、孙星衍《寰宇访碑录》等金石著作。同时分地记录碑刻名目著名者有阮元《两浙金石志》、毕沅《中州金石记》、毕沅和阮元合著《山左金石志》、胡聘之《山右石刻丛编》、孙星衍《京畿金石考》、翁方纲《粤东金石略》、武亿《安阳县金石录》、《偃师金石记》等；碑刻考证题跋有顾炎武《金石文字记》、钱大昕《潜研堂金石文跋尾》、王澍《虚舟题跋》、翁方纲《苏斋题跋》及《两汉金石记》、林侗《来斋金石刻考略》、瞿中溶《古泉山馆金石文编》、洪颐煊《平津读碑记》、杨守敬《金石三跋》、何绍基《东洲草堂金石跋》等等。这些碑刻著作的大量出现，在清代形成了浓郁的碑学研究氛围，刺激了书家对碑刻书法的研究和借鉴。

嘉庆年间，阮元写成的《南北书派论》和《北碑南帖论》，标志着清代碑派书法在理论上的全面兴起。

阮元（1764—1849年），字伯元，号芸台，扬州人。他

以其在金石学上的慧眼，提倡北碑书法，自称："二十年来留心南北碑石，证以正史，其间踪迹流派，朗然可见。近年魏、齐、周、隋旧碑，新书甚多，但下真运一筹，更可摩辨而得之。"[①]他认为南派"江左风流，疏放妍妙，长于启牍"，北派"中原古法，拘谨拙陋，长于碑榜"[②]，他所论碑派，尽管确立了汉碑地位，但已不是纯粹的师法汉碑，而是推重北碑，包括六朝碑版墓志等楷书作品，对人们的楷书创作产生直接影响。他又指出："短笺长卷，意态挥洒，则帖擅其长；界格方严，法书深刻，则碑据其胜。"[③]在强调"碑"、"帖"各有所长的基础上，突出了"碑"的重要地位。为晚清鼓吹尊碑提供了先声。阮元的论述，表明乾嘉时期的纯粹师汉碑的时代已经终结，而在此基础上兴起了师北碑书法的风气。如果说取法汉碑是清代碑学发展萌生期，那么，阮元推重北碑表明碑学理论完全成熟。

包世臣（1775—1855年），字慎伯，号倦翁，安徽泾县人，邓石如弟子。嘉庆时考取举人，曾任江西新喻知县。他在阮元理论的基础上，再次扬碑抑帖，写成《艺舟双楫》，进一步详细记述北派渊源和风格，极力推重北碑，倡导碑学，成为阮元之后碑学最有力的推动者。他认为："北朝人书，落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕，万毫齐力故能峻；五指齐力故能涩。"[④]这是包氏推崇北碑形成的审美观

① 阮元：《揅经室集·三集》卷一《南北书派论》，北京：中华书局，1993年版，第592页。
② 阮元：《揅经室集·三集》卷一《南北书派论》，北京：中华书局，1993年版，第591页。
③ 阮元：《揅经室集·三集》卷一《北碑南帖论》，北京：中华书局，1993年版，第598页。
④ 包世臣：《艺舟双楫》卷五《历下笔谭》，见《包世臣全集》，合肥：黄山书社，1993年版，第381页。

念。他推崇邓石如篆书、隶书、分书、楷书为“神品”、“妙品上”，又大力强调执笔问题，主张指实掌虚，五指齐力，笔毫平铺，笔笔中锋、断而后起，专求古人“逆入平出”之势等。包世臣为清代碑学走向兴盛摇旗呐喊，并在实践上师事邓石如，发挥了阮元推重北碑的理论，从理论和实践上统一于北碑中，在创作技法、审美标准上都完全与帖学相背，形成了完整的碑学书法理论体系，他以这套理论授徒教学，书名甚重，在扬州一带形成“包派”，影响较大。然而，用包世臣的理论来看其书法创作并没有取得成功，他试图从汉、魏碑刻中转变出个人书风，无论是篆隶，还是行草，用笔逆曲无神，如《为仲博三兄轴》（图167）多软靡之气。包氏理论还使得许多创作者迷恋执笔问题，强调“五指齐力”、“铺毫”等，忽略了书法艺术中用笔的本质因素。

光绪十五年（1889年），康有为写成《广艺舟双楫》，推崇包世臣提倡北碑之说：“泾县包氏以精敏之资，当金石之盛，传完白之法，独得蕴奥，大启秘藏，著为《安吴论书》，表新碑，宣笔法，于是此学如日中天。”[1] 他将阮元的扬碑尊帖和包世臣的扬碑抑帖发展成重碑贬帖，对碑学的发生、发展、流派、审美、风格等提出了一套更为完整也更为偏激的理论，导致整个清代末期趋向碑派格局。他指出碑学取代帖学的事实：“碑学之兴，乘帖学之坏，亦因金石之大盛也”；“迄于咸同，碑学大播，三尺之童，十室之社，莫不口北碑，写魏体，盖俗尚成矣”；“今日欲尊帖学，则翻之已坏，不得不尊碑；欲尚唐碑，则磨之已坏，不得不尊

---

① 康有为：《广艺舟双楫》卷一《尊碑第二》，见《历代书法论文选》，第756页。

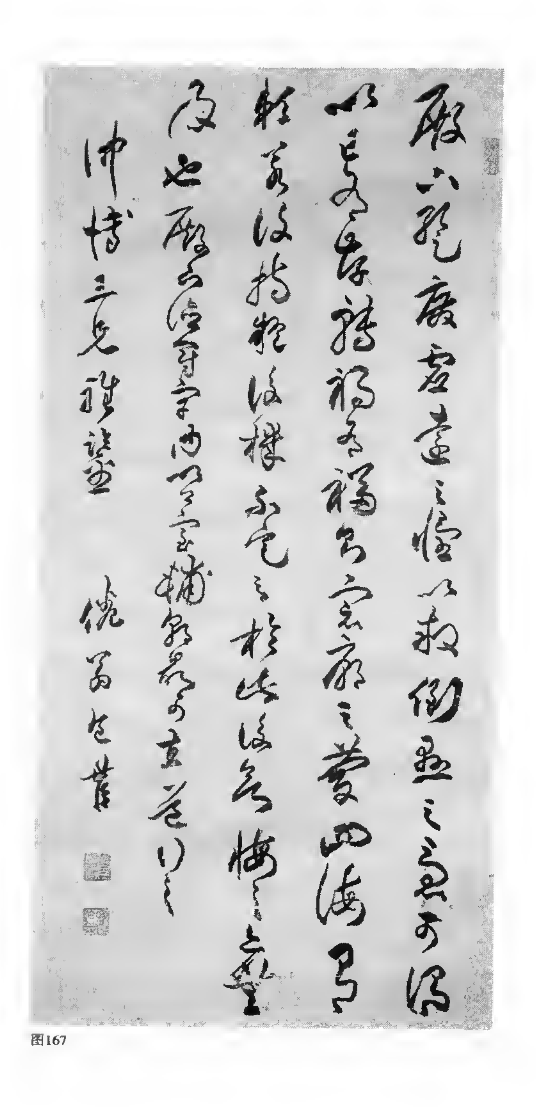


图167

[图167]

包世臣《为仲博三兄轴》，清，纵171.2厘米，横83.6厘米，上海博物馆

南北朝碑”[①]。康有为首次用“碑学”、“帖学”的概念，突出了碑学的独立意义，有重要的学术价值。同时他认为，北朝碑刻中魏碑最盛，有了魏碑，南朝及齐、周、隋各朝之碑，可以不备。而唐代碑刻屡经椎拓翻摹，与枣木刻帖无

① 康有为：《广艺舟双楫》卷一《尊碑第二》，见《历代书法论文选》，第755—756页。

异，他卑唐碑，认为不如从完好如新的北朝碑刻入手，在他眼中，碑学就是取法北碑。他对南北朝碑刻，特别是魏碑大力褒奖，细致品评，同时对方圆的用笔、学书途径、书写技巧、取法门径等作全面介绍，是清代最系统、最成熟、最丰富的碑学著作。

作为碑派书法理论的总结之作，《广艺舟双楫》在刊行后产生了强烈影响。我们也应注意到，这部著作和他的《新学伪经考》、《孔子改制考》一样，都表达了和他在政治上除旧制、图革新一样的主张，书中存在许多极端思想和矛盾之处，而且负面影响也很大。如其评清代金农、郑板桥"欲变而不知变者"，"帖学渐废，草书则既灭绝"以及对北魏碑刻的至高评价等都为极端之论，许多理论颠覆了中国传统书法由历代名家法书构成的经典谱系。在其影响下，许多古代无名氏的作品被纳入学习体系，一些相当稚拙和不成熟的刻石和遗迹也成为临摹的典范，一直延续到今天，造成了人们对书法美认识的混乱。

清代书论得到了空前发展。除上述碑学理论外,还有不少书论值得关注。如清初学者顾炎武、王弘撰、周亮工、朱彝尊、万经等人对汉隶的重新认识，推重汉隶古朴遒美的艺术风格。康熙、乾隆时期，既有推重篆隶书风的何焯、陈奕禧、王澍、蒋骥等人，又有推重晋人，标举宋元以来书风的张照、梁同书、王文治、吴德旋等人。如张照《天瓶斋书画题跋》多半论董其昌书迹，吴德旋则推重杨凝式的散淡风韵。还值得注意的是，翁方纲力倡唐碑，改变清初崇尚赵、董之习，开启了乾嘉时期崇唐学欧的风气。晚清书论中最有代表性的是刘熙载的《书概》。刘熙载（1813—1881年），

字伯简，号融斋，江苏兴化人。《书概》是其《艺概》中的一种，分书体、源流、笔法、体势、品评来讨论书法，系统完整，理论明确，辨证阐述了传统与变革、法与意、动与静的关系，指出南北书风相辅相成，互相交融，也提出了“书如其人”、“意法相成”等艺术主张，注重书家的思想、学养、精神境界与书风的关系。《书概》全面、系统、辨证地阐述了中国书法的艺术内涵和精神内质，可视为中国书法理论的总纲。

多元气象

一、碑派新风

近现代书坛，仍然是碑派占主流地位。但和晚清碑派高潮不同，师法汉碑和上古篆书的书家在这一时期较为突出。

齐白石（1863—1957年），原名纯芝，后改名璜，字濒生，号白石，湖南湘潭人。少时家贫，入蒙未及一年即辍学，作雕花木匠。工余习诗画，后遂弃木工，以画肖像为生。能刻苦自励，得王湘绮等前辈提携，诗文、书画、篆刻皆自成一家。1919年，齐白石定居北京。新中国成立后，被授予“人民艺术家”称号。

齐白石的书法以篆书影响最大。其书取法于《三公山碑》及秦权、秦诏版，结体疏密错纵，对比强烈，出以劲折之笔，简拔雄快，气度奇伟宽宏，有渴骥怒猊之势。传世作



图168

品如《四言对联》（图168）等。他用其篆书入印，纵横排戛，险峻奇崛，气魄过人。他说："我刻印，同写字一样。写字，下笔不重描，刻印，一刀下去，决不回刀。"[①] 他的这种方

[图168]

齐白石《四言对联》，1950年，各纵141厘米，横46厘米×2，北京荣宝斋

① 齐白石：《白石老人自述》，济南：山东画报出版社，2000年版，第175页。

法，痛快淋漓，自然天成而又纵横老辣，有震撼人心的磅礴气势。大约五十多岁时，齐白石开始探索创造自己特有的风格。他又总结自己风格变化的历程："我的刻印，最早走的是丁龙泓、黄小松一路，继得《二金蝶堂印谱》，乃专攻赵拗叔笔意。后见《天发神谶碑》，刀法一变，又见《三公山碑》，篆法也为之一变。最后喜秦权，纵横平直，一任自然，又一大变。"[①]可见其篆书和篆刻的密切关系，印从书出。行书最喜《云麾李思训碑》[②]，得刚劲欹侧之势。又学何绍基、王铎、金农书风，皆能化为己意，尤多奇趣。

黄宾虹（1864—1955年），原名质，字朴存，号虹庐。祖籍安徽歙县，生于浙江金华，现代山水画大师。自幼喜好书画，结识许多著名藏家。在上海从事编辑工作三十年，曾编杂志和丛书有《国粹学报》、《国学丛书》、《神州国光集》以及《美术丛书》等，成为国学和美术研究的基本书籍。后任北京、杭州等地多所美术院校教授。今人编有《黄宾虹文集》。书法得益于所藏金石玺印，擅金文，用笔墨表现金文的变化，沉着古朴中清健之致，虚实、浓淡、疏密、干湿等交错一起，自然丰富，多见画意。行书从碑意中出，自然烂漫，信手拈来。曾作《书体之变迁及其派别》，指出书法有南北两宗，而以南宗雅正。[③]黄、齐两家，面貌虽迥异，然都是以篆书为基础形成书风的。

除齐、黄之外，此时善篆隶的书家还有不少，他们能

---

① 齐白石：《白石老人自述》，济南：山东画报出版社，2000年版，第169页。

② 启功：《记齐白石先生轶事》，见《学林漫录》初集，北京：中华书局，1980年版，第4页。

③ 黄宾虹：《黄宾虹文集·书画编上》，上海：上海书画出版社，1999年版，第346页。

继承清初中期的风气，以汉代以前的碑版金石为取法对象，取得重要的成就。萧蜕（1863—1958年），字蜕公，号退闇，江苏常熟人，晚居苏州。擅篆隶，劲挺敦厚。章炳麟（1869—1936年），原名绛，字枚叔，又字太炎，浙江余姚人。擅篆书，以钟鼎文字入书，饶金石趣味。赵时棡（1874—1945年），字叔孺，号纫苌，浙江鄞县人。辛亥革命后寓居上海，以金石书画为生。擅篆隶，得汉人和邓石如之法，行楷出入赵孟頫、赵之谦，气息渊雅。丁佛言（1878—1931年），原名世峄，以字行，号迈钝，山东黄县人。早年留学日本，民国时任国会参议员、黎元洪总统秘书长。1923年回山东老家，潜心书艺，尤精大小篆和隶书，书风古雅。潘天寿（1897—1971年），字大颐，号阿寿，浙江宁海人。曾任浙江美术学院院长。以花鸟画名世。书法上，篆、隶、行皆善，篆书多甲骨、金文、汉篆，沉雄飞动，隶书古雅烂漫，行书结体夸张，注重空间对比，把方笔和圆笔相结合，奇中见平，错落中见统一。陆维钊（1899—1980年），字子平，别署微昭，晚号劭翁，浙江平湖人。中央大学毕业，晚年任浙江美术学院教授。各体皆擅，篆书取法《石鼓文》、《三公山碑》，吸收草篆蜿蜒曲折之意，状如“螺扁”；隶书得力于《西狭颂》、《石门铭》；行书受黄道周、倪元璐、张瑞图影响，笔势险劲。来楚生（1902—1975年），原名稷勋，字凫，又字初生，号负翁，浙江萧山人，久居上海。书画印章皆擅，以印章最为著名。隶书取法汉碑，略加简意，古朴飞动。行书取法魏晋和黄道周，用笔多翻折，能把篆刻中的金石味表现出来。

[图169]

张裕钊《七言联》，近代，纵78.1厘米，横12.1厘米×2，私人收藏

清代晚期到近现代的行草书，是碑派高潮的产物，其中多以北碑为基础而生成者，各有风范。张裕钊（1823—1894年），字廉卿，湖北武昌人，官内阁中书。其书主要为楷书，取法北朝碑刻，用笔挺拔劲洁，转折处外方内圆，用笔刻意表现刀刻效果。和其他碑派书家的用笔不同，张氏强化起讫转折的方法延续了唐楷传统，在晚清书家中甚为独特。康有为赞其“集碑学之大成”，实有过之。传世作品如《七言联》（图169）等。杨守敬（1839—1915年），字惺吾，号邻苏，湖北宜都人。1880—1884年充驻日钦使随员期间，致力

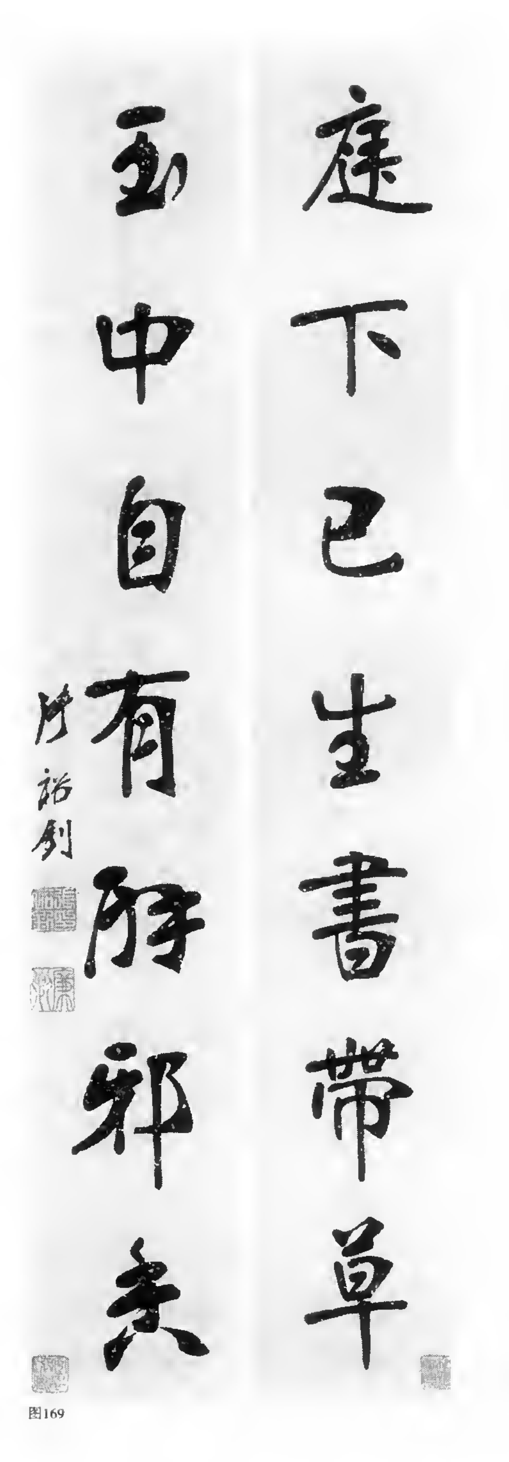


图169

于搜集自国内散出之书籍、书画，撰有《日本访书志》。晚年居上海鬻书为生。书宗欧阳询，崇尚北碑，影响当时。他的《学书迩言》把碑学理论传播到日本，使得日本书坛开始崇尚篆隶和北碑，对日本近代书法有重要影响，被称为“日本近代书法之父”。郑孝胥（1860—1938年），字太夷，号苏戡，福建闽侯人。历任清广西边防大臣、广东按察使、湖南布政史、伪满洲国国务总理。擅作楷书，主张楷隶相生，取法汉隶、欧阳询、苏轼及北魏碑版，字势多长，横画多斜势顿笔出肩，中部束腰紧结，撇捺舒展，转折常常呈现出方折、翻毫，突出顿按。虽为楷书，然灵动多姿。曾熙（1859—1929年），字子缉，号农髯，湖南衡阳人。书法涉猎广泛，于商周金文、汉代隶书、南北朝及晋唐书法都有涉猎。隶书学《夏承碑》、《华山碑》，楷书学《张黑女墓志》，多取其圆势。大字学《瘗鹤铭》、《泰山经石峪金刚经》，点画圆浑少翻折，下笔高简，少斧凿之痕。传世作品如《四字联》（图170）等。李瑞清（1867—1920年），字仲麟，号梅盦，晚号清道人，江西临川人。光绪二十一年（1895年）进士，官至藩台。辛亥革命后鬻书上海。篆书学金文，对《散氏盘》、《毛公鼎》用功最多，凝重而谨严。他主张“求分于石，求篆于金”，反映了他对篆隶的深刻认识。楷书学北碑，喜《郑文公碑》，笔画坚实，唯用颤抖、造作之法表现金石气，昭示碑学开始呈衰露之势。传世作品如《五言对联》（图171）等。后来的李健（1881—1956年）、胡小石（1888—1962年）皆传承其法。

近现代书家中，以罗振玉为代表的古文字学者取法甲骨、金文、简牍等而自成一派，成为碑派书法新的亮点 。

[图170]

曾熙《四字联》，纵166厘米，横45厘米×2，私人收藏



图170

罗振玉（1866—1940年），字叔蕴，号雪堂，浙江上虞人。精于鉴藏，在古文字上成就甚高。著有《殷墟书契考释》、《雪堂书画跋尾》等。书法欧阳询，小楷清劲，于甲骨、金文等取法尤多，得整饬端庄之美。容庚（1894—1983年），字希白，号颂斋，广东东莞人。早年游学津、京，问学于罗振玉、王国维。曾任燕京大学、岭南大学、中山大学教授。

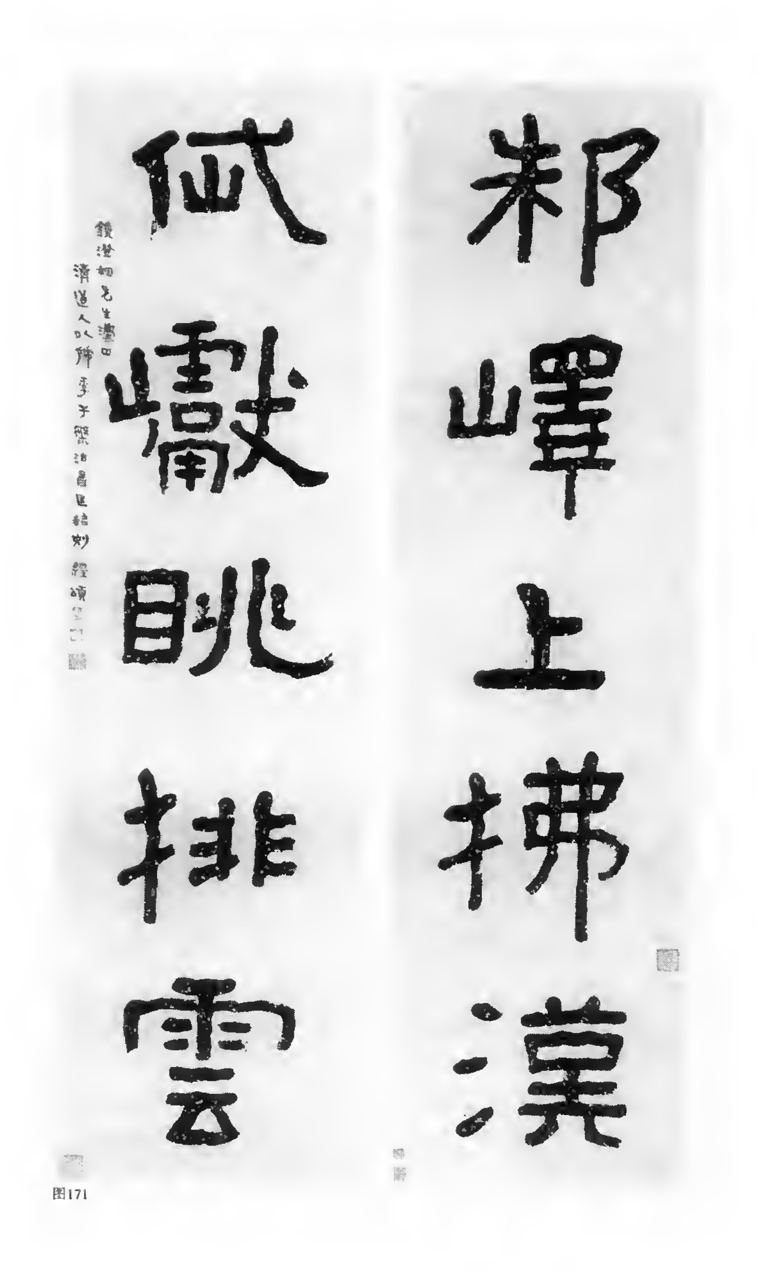


图171

[图171]

李瑞清《五言对联》，近代，纵186.1厘米，横52.1厘米×2，私人收藏

致力于商周青铜铭文和帖学的研究，著有《金文编》、《金文续编》、《丛帖目》等。书法擅金文、楷书，清冲淡远。

商承祚（1902—1991年），字锡永，号契斋，广东番禺人。

1921年从罗振玉学古文字，历任北平女子师范大学、清华大学、中山大学教授，著有《殷墟文字类编》、《战国楚竹简汇编》等。书法精甲骨、金文，古朴典雅。总体来看，这些学者比较注重字形的准确性，艺术感染力稍逊，但在近现代书坛中，他们利用新出土的资料转化到书法艺术活动中，有着开拓性的意义。

二、融合之路

和上述碑派书家不同，近现代还有一批书家，以碑为体，以帖为用，形成碑帖结合的新书风。其中，行草书是这种融合的主要书体，风格有了新的拓展，在这一时期的书坛上别具一格，影响当代。

继晚清赵之谦和何绍基之后，沈曾植潜心探索碑帖融合的道路。沈曾植（1850—1922年），字子培，号乙盦，晚号寐叟，浙江嘉兴人。光绪六年（1880年）进士，曾任安徽提学使、布政使。1910年起寓居上海。著有《海日楼札丛》等。书法以行草书名世，早期攻晋唐人书，后师法钟繇，得凝重古厚之意。后得力于北碑，推崇包世臣的执笔笔法，其点画多用侧锋即来源于包氏所说铺毫、转指的方法。喜临汉碑，用笔生涩而有顿挫，字形取篆隶交融意。晚年又取径黄道周、倪元璐，并融入章草与北魏碑版造像，方入圆出，欲将隶书、北魏的用笔来写行草，使其隔而不畅，自认为在“三王二爨”之间。传世作品如《长笛赋》（图172）等。曾熙评其“下笔有犯险之心”，“工处在拙，妙处在生，胜人处在不稳”。沈氏生拙奇特的书风对当代书坛有较大影响，

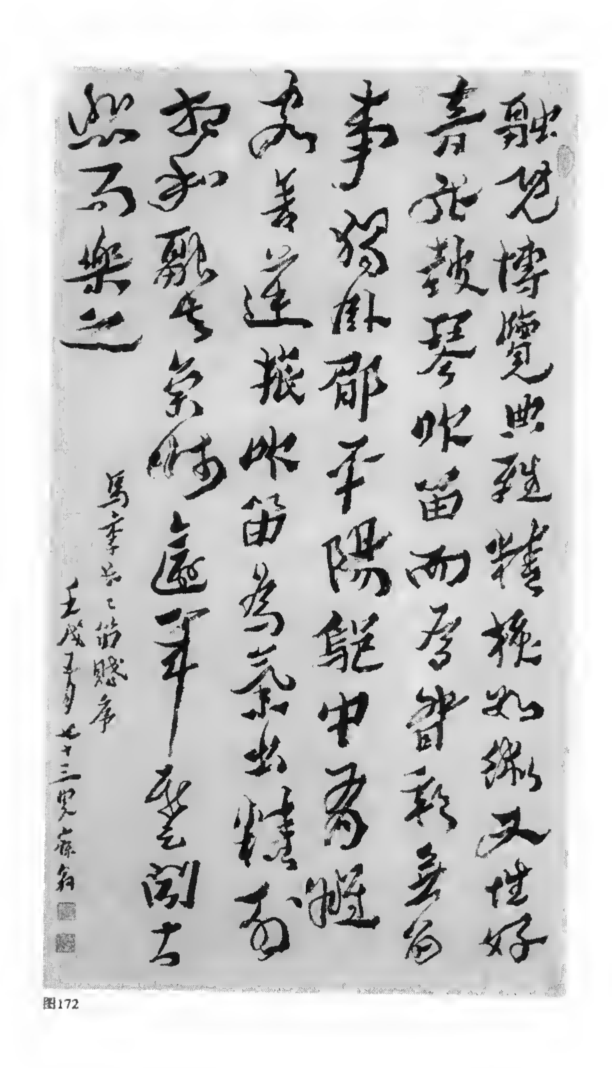


图172

然多数后学者不能察其得失。

于右任则以推行标准运动实现他文字改革的理想，客观上促进了碑帖的结合。于右任（1879—1964年），原名伯循，字骚心，号髯翁，陕西三原人。曾为上海《民呼报》主笔，卒于台湾。擅草书，清润散朗，浑穆闲逸，深得怀素《小草千字文》和八大草书笔意。1947年于氏组织标准草书研究社，编成《标准草书》，内容包括两部分，一为草书千

[图172]

沈曾植《长笛赋》，近代（1922年），纵142.6厘米，横78.1厘米，私人收藏

字文，在传世各大家草书中分别选出笔画简易美观的形体，精为钩摹；一为标准草书释例，将常用符号条例化，归纳为七十一个，与千字文互为注证。《标准草书》使草书易识、易写、准确、美丽，为临习草书提供了新的途径。其中也融合了许多对碑学的认识，怀素小草千字文单字成形，所蕴涵的内敛美感与碑派审美相合，所论“大小一轮”，亦来源于碑学中大书深刻、界格方严的影响。

同样以草书著名的林散之以连绵的大草获得碑与帖的交融，拓展了草书的表现力。林散之（1898—1989年），原名以霖，别署散耳，江苏江浦人，著有《江上诗存》等。早年善楷书，后随黄宾虹学习书画，艺事大进。六十岁后攻大草，系统学习王羲之、王铎、董其昌等人的草书，把黄宾虹破墨掺水的绘画技法融进书法，他把汉碑的笔法融进草书，消解草书中提、按、顿、挫等技法，更无晚清碑派书法中“雄奇角出”的特征，他用中锋长线表现点画的金石趣味，成功地用碑派笔法糅入传统帖学之中，开拓出新的境界。

和林散之不同，王蘧常以章草为突破口求得全新的古风。王蘧常（1900—1990年），字瑗仲，号明雨，浙江嘉兴人。曾任大夏、无锡国专、之江、交大、复旦等大学教授，著有《秦史稿》、《诸子学派要诠》、《先秦诸子新传》、《顾亭林诗集汇注》等。年轻时得沈寐叟授书，沈寐叟对其云：“治学必须别辟蹊径，一探古人未至之境，或少至之境。倘亦步亦趋，循旧轨辙，功效实稀。《十七帖》虽属右军胜迹，然千百年来，已被人学滥，不如冥索右军所自书之章草为之得。”正因如此，他于章草书风孜孜求索，学王羲

之、王献之和《爨宝子》、《爨龙颜》两碑，又上溯北朝、秦汉，直入三代，意在三代、秦汉、六朝间，远绍古人而意趣自古，取章草之质厚，处处求“实”，又于枯笔中求得苍古，实中见虚，增加了作品的凝重感，和传统的章草书风拉开了距离。他把汉魏的朴趣和传统的章草糅合一体，结体古拙，用笔方而生辣，古趣盎然。其书内圆而外方，内秀而外拙。在碑学兴盛之时，王蘧常作品显示了典型的碑派风范，和沈寐叟以北碑入行书不同，他以章草之体融合行书，多古质之意，迥异于时人。此期的王世镗（1868—1933年）、郑诵先（1892—1976年）亦于章草用力甚深。

这一时期还有不少书家从帖学入手，融合了碑学的笔法，形成各有特色的书风。谢无量（1888—1964年），原名蒙，字仲清，号希范，后改字无量，四川乐至人。曾任中华书局编辑、孙中山广东大本营参议、东南大学、四川大学教授。新中国成立后任中国人民大学教授、中央文史馆副馆长。著有《中国大文学史》、《中国哲学史》等。书法初师“二王”，后融合北朝碑版，苍润中见风骨。与沈曾植的碑帖结合不同，更多地表现了帖学意味。李叔同（1880—1942年），俗姓李，法名演音，字弘一，浙江平湖人。曾留学日本东京美术学校，善音乐、西画、喜剧。1918年剃度于杭州虎跑寺。兼工诗文篆刻，书法远宗魏晋，近师八大山人，圆浑淳朴，绝无锋芒圭角，表现了自然清朗的禅境。郭沫若（1892—1878年），原名开贞，字尚武，号鼎堂，四川乐山人。早年留日学医，后参加新文化运动，在文学、史学、考古等多个领域都有重要的学术成就。新中国成立后历任中央人民政府委员、政务院副总理、中国科学院院长等。书法

精于行草，得力于颜真卿，豪迈超逸，灵动多变。沙孟海（1900—1992年），原名文若，别署沙邨，浙江鄞县人。晚年任浙江美院书法教授、西泠印社社长等，著有《沙孟海论书丛稿》。书法沉雄茂密，气势磅礴，掺入章草笔意，增加了古质的意味，尤擅大字榜书。在篆刻创作、书印理论和书法教学上也都有重要贡献。

三、帖学的回归

清代的碑学发展，从前期的学习汉碑热潮，乾嘉时期"扬州八怪"的师碑破帖风气，发展到后期，变成了扬碑抑帖、重碑贬帖，这种风气一直延续到近现代。从积极的方面来看，清代碑派开辟了帖派之外的另一条新径，包括篆隶、北碑和无名书家为中心的传统；从消极的方面来看，它完全是以抛弃自魏晋以来的"二王"经典书风为代价的。碑学理论中所蕴涵的反"二王"思想以及在实践上的"反叛"，导致了整个中国书法传统的隔裂。近代以来，一部分书家恪守清代延续下来的传统，把碑派进一步发展。另有一部分书家探索碑帖结合的道路，以期弥补碑学之缺憾。到了20世纪初，沈尹默高举帖学大旗，重振"二王"书风。

沈尹默（1883—1971年），原名君默，斋名秋明书屋，浙江湖州人。早年留学日本，曾任北京大学校长、教授。新中国成立后寓居上海，任中央文史馆副馆长。青年时潜心北碑，从《龙门二十品》入手，继之以《爨宝子》、《爨龙颜》、《郑文公》、《刁遵》、《崔敬邕》等，尤喜爱《张猛龙碑》，着意于点画之转到，表现字中之骨力。20世纪30

年代，得以博览历代名迹，眼界大开，开始注意到由北碑向帖学的转移。他广泛研习行书，开始对北碑中存在的缺憾有进一步认识。沈尹默在实践中，从米芾经由怀素、褚遂良、虞世南、智永等上溯到晋人书法，开始对传统“二王”一脉帖学进行反思和研究。他遍临褚遂良全碑，始识得唐楷规模，又间或临习其他唐人，完成了由原先学碑到学帖的转变。沈尹默取法广泛，真、行、篆、隶四体兼工。在诸体创作中，沈尹默在楷书和行书上的成就最高。楷书有大楷和小楷两种，大楷以欧、褚为基掺入方截峻利的碑意，清雅劲爽，同时他把“二王”行草书“映带”的连贯写法，融入大楷的创作中，遒劲而显生动。行书对东晋“二王”到明代文徵明的行书都有吸收，表现出帖学一路的精微变化。他早年学过魏碑，在学帖过程中融进了雄强劲健的品格，而在后来不断丰富变化中，形成了以“二王”为主的基调，小字优于大字，法度重于神采，他更多地关注着行笔中的精密之处，表现结体上的“中和”之美，发展了王羲之书风中平和的一路，少奇崛奔放。沈尹默的书法理论和他的创作实践是紧密结合的，他的《书法论》、《二王法书管窥》等文章推崇帖学，介绍自己学习“二王”的经验，在推崇碑学的时代，起着振聋发聩的作用。

作为新文化运动先驱者之一的沈尹默，他所走的书学道路与吴昌硕、康有为、于右任、黄宾虹等人不同，他不是入碑出帖归于碑，而是出碑入帖归于帖，成为现代帖学的第一面旗帜。清代碑学中兴后，帖学冷落，沈尹默深刻审视书史，突破清人传统，尽管他还有缺憾和时代局限，但他以自身实践和书法理论为帖学摇旗呐喊。在其影响下，

经马叙伦（1885—1970年）、潘伯鹰（1903—1966年）、白蕉（1907—1969年）等人的努力，以上海为中心的书坛出现了一股恢复“二王”书系的艺术思潮。他们以唐人为径，上溯“二王”笔意、笔法，建构了现代帖学流派。在以沈尹默为中心的上海书坛帖学流派兴起后，使帖学得到了进一步复苏。如果把晚清至现代的海派书法分成两个阶段，前期以吴昌硕为中心，传播金石帖学，是碑派书法的一个高峰；后期则以沈尹默为标志，崇尚帖学，传播“二王”经典书风，是碑派书法向碑帖双峙转变的关键。沈尹默之后的海派书法，则海纳百川，汇聚万象，呈现出“新海派”的景象。此外，这一时期的叶恭绰（1881—1968年）、马公愚（1889—1969年）、吴玉如（1898—1982年）等人也都以“二王”为宗。

在上海书坛帖学流派兴起后，生活在南京的高二适也身体力行，以复兴章草为己任，在草书上取得了重要成就。高二适（1903—1977年），原名锡璜，号舒凫，东台小甸址（今属江苏姜堰）人，寓居南京。少承家学，刻苦自修，复承其乡先辈戈公振与韩国钧赏识，为学日益。中岁得师事章士钊先生，为忘年交。喜诗词，诗宗杜甫。早岁喜临《曹娥碑》、《兰亭序》及钟、王法帖，尤好献之行草，于唐则喜太宗、高宗父子及褚薛诸家。自五十一岁始攻章草书，并精研《急就章》，对章草有着深入的研究，历时十年，写成《新定急就章及考证》一书，对各家版本进行详细研究，考证各家之异同和得失，择善而从，校正出历代传本的失误，指出《急就章》中草书、隶书、楷书的递变关系，有总结《急就章》之研究大成，阐幽发微之功。在书法创作中，高二适取法《急就章》，对历代章草大家的作品都悉心临习，

但未机械学习某一家、某一法，而是融会贯通，形成特有的个人面貌。他以章草为基础，继承了宋克“混合体”中连绵变化的特征，强化了“行草”之意，并将章草收笔的波磔作了精当的运用，点画清峻，化章草于连绵之中，丰富了草书的内涵。20世纪60年代著名的“兰亭论辨”中，高二适写成《〈兰亭序〉的真伪驳议》，立论精严，援据精确，赢得了多数学者的支持。

现代帖学复苏后，不少书家取法唐代而取得重要成就，如谭延闿（1876—1930年）学颜真卿，雍容浑厚；张宗祥（1881—1965年）宗法李邕，骨力雄健；马一浮（1883—1967年）得力于褚遂良，沉厚多韵；谢稚柳（1910—1997年）取法张旭、褚遂良而融合倪云林、陈洪绶两家，多见画意，变化丰富；启功（1912—2005年）以唐人楷法为基，得典雅秀劲之美。

1981年，中国书法家协会在北京成立，这标志着书法在新时期由原来书家个体书斋的雅玩转变为全国性的集体艺术活动。书协成立后，以举办全国性的书法展览为中心，并通过学术、教育、国际交流等重要渠道，有力地推动了中国书法的发展与普及。近二十年，中国高等书法教育的蓬勃发展和海外艺术史研究的深入，也推进了中国书法艺术的专业化、学术化的进程。

附录一

中国书法基本书目三十种

中国书学著作相当浩繁，种类很多。有许多著作很重要，但是某一专题的专门研究，不适合初学者。这里我们介绍一些学习和研究中国书法的基本参考书，供读者使用。因中国书法涉及相关知识较多，所以也介绍几种文字学的基本参考书。还有许多著作如叶昌炽《语石》等讨论碑刻金石类著作，就不一一列举了。现介绍三十种，分工具书、丛辑 、书史、理论、鉴定、图录六个部分作简要说明，方便读者检索。

一、工具书

（一）《中国书法大辞典》

梁披云主编，共二册，香港书谱出版社和广东人民出版社联合于1984年出版。这是一部综合性的书学辞典，分书体、术语、书家、书迹、论著、器具六个部分，后附有中国书法史年表、书法技法术语系统表、征引书目表、总索引。这部书搜罗广博、体例完备，系统介绍了前人书法研究的成果，在书法类辞典中，这部书规模最大，内容也较可信。

（二）《书画书录解题》

余绍宋撰，共十二卷，一册。国立北平图书馆1931年有铅印本，后浙江人民出版社和北京图书馆出版社分别于1982年和2003年影印出版。这部书是一部书画论著书目提要专著，著录自东汉至近代著作八百六十多种（别见和附见除外），包括了中国历代书画艺术和理论的重要著作，其中书法类著作约四百八十种（含书画合集）。全书设史传、作法、论述、品藻、题赞、著录、杂识、丛辑、伪托、散佚十类，四十目，并列“未见”于十类后。序例对其分类的原则、各类的范围、定义、性质作了说明。这部书提要精当，注重考订，提要之后采用辑录方式收录原书序跋、诸家书目及各类成果，有着重要的参考价值。

（三）《丛帖目》

容庚编，二十卷，四册，中华书局香港分局1980年出版。这部书以丛帖为主，分历代、断代、个人、杂类、附录五类，录目共三百一十种，略涉近代珂罗版、石刻画像、印谱及石印本。书后附有未见书帖存目待考一类。书中择要加入各家题跋，并为丛帖摹刻者作传。这部书考订精当，目录分明，为历代丛帖著录书中最为精详的著作，也是研究帖学的基本参考书。

（四）《碑帖叙录》

杨震方编著，一册，上海古籍出版社1982年出版。这部书著录历代著名碑帖和法书墨迹。碑帖包括上古到清代，附有造像记、墓志铭；法书墨迹选自唐代以来至近代著名法帖，共一千四百多种。碑帖著录其刻成年代、出土地点、撰书人名、行字数、递藏源流并评其优劣；法书墨迹注明书者、书体、行字数、著录、优劣等。书后附录历代著名书法家及其作品目录。这部书目录简明，对了解古代作品情况十分方便。

（五）《历代著录法书目》

朱家溍主编，一册，紫禁城出版社1997年出版。通过这部书可以了解历代著录法书的全面情况，对重要作品的流传有据可依，也有利于古代书法的鉴定和研究。

（六）《宋元明清书画家传世作品年表》

刘九庵编著，一册，上海书画出版社1997年出版。这部书分纪年、纪时、事略、备考四大目编年，收录宋、元、明、清时代书画家近四千人的生卒、重要事略、传世作品及其资料来源、作品藏地等。另辑有民国时期和新中国的书画家的生卒、参考资料出处以及活动于清末民初的书画家及部分作品为别部。这部书对于了解宋元明清时期书画家传世作品的情况具有参考价值。

二、丛辑

（七）《美术丛书》

黄宾虹、邓实编，共四十辑，上海神州国光社铅印本四集，江苏古籍出版社1986年影印合为三册。书中所辑有书画、雕刻、摹印、玉石等类共二百八十一种，以论画居多。论书著作有近六十种。这部书收录的部分著作或秘本，或珍本，或不易见者，方便读者查阅。

（八）《历代书法论文选》

上海书画出版社和华东师范大学古籍整理研究室选编，一册，上海书画出版

社1979年出版。这部书收录历代书法著名论著九十五篇，包括书史、书法理论及书法题跋等，每篇按时代收录，并有作者介绍及著作解题。这部书汇集了中国古代最重要的书法论著，是了解古代书学最常用的参考书。

（九）《历代书法论文选续编》

崔尔平选编、点校，一册，上海书画出版社1993年出版。这部书在《历代书法论文选》的基础上广搜博取，补辑自东汉至近现代重要书论、书评四十三家四十五篇，以作者出生先后编次，并有作者介绍及著作解题。这部书是《历代书法论文选》的补充，对了解古代书论有参考价值。

（十）《明清书法论文选》

崔尔平选编、点校，一册，上海书店出版社1993年出版。这部书在《历代书法论文选》和《历代书法论文续选》的基础上收录明清重要书论、书评五十五家六十二篇，以作者出生先后编次，并有作者介绍及著作解题。这部书对了解明清书论有重要的参考价值。

（十一）《历代笔记书论汇编》

华人德主编，一册，江苏教育出版社1996年出版。此书凡论笔墨技法、剖析结构布白、品味气韵格调、评论书家得失、考辨碑帖优劣、厘正书体名称和文字源流等都作了收录，所选笔记有百余种，以取自明清笔记为多，可供研究书论者检索。

（十二）《中国书画全书》

卢辅圣主编，共十四册，上海书画出版社1993—1999年陆续出版。全书用完整收录的方式汇编了从晋唐到清代曾单独成书的书画史、书画论、技法、著录等重要书画著作，各分册以时代为序排列，所据底本，博采慎择，多选自初刻本、手稿本、精刻精校本。其中关于书法者如《法书要录》、《书史》、《翰墨志》、《宣和书谱》等多种。与此书相配有《中国书画文献索引》方便检索。然此书排印和断句多有错误，使用时要注意核查。

三、文字学、书史

（十三）《中国文字学》

唐兰著，一册，开明书店1949年开明书店出版，1979年上海古籍出版社重印。这部书用新的观点系统研究汉字字形的理论性专著，包括文字的发生、构成、演化、变革等，系统精当，是早期书法史中字体演变的纲领性著作，语言流

畅，实事求是，便于初学者阅读。

（十四）《文字学概要》

裘锡圭著，一册，商务印书馆1988年版。这部书中前五章对研究书法史很有帮助，主要讨论的文字形成的过程、汉字的性质、形成和发展，不同时期形体演变的讨论，讨论精确，有助于我们认识汉代以前文字的发展。

（十五）《古代字体论稿》

启功著，一册，文物出版社分别于1964年和1999出版。这部书对汉字字体的复杂多样和形状的变化进行研究，包括八体、小篆、籀文、大篆、古文、科斗书、鸟虫书、虫书、隶书、左书、史书、八分、草书、章草等。通过这部书可以了解不同时代、不同字体的用途、地位和古代书写者所崇尚的标准。

（十六）《中华书法史》

张光宾著，一册，台湾商务印书馆1981年出版。这部书为台湾“中华科学技艺史丛书”之一，前有例言，申述著书宗旨。共分十章，除绪论外，以朝代分之，后有总结。每章大体分概说、书迹、论著、书家等论之。这部书于书法发展如书体演进、书迹品评、论著提要、书家成就，叙述简明扼要，评论中肯，为难得的书法简史。

（十七）七卷本《中国书法史》

分别由丛文俊（先秦、秦代卷）、华人德（两汉卷）、刘涛（魏晋南北朝卷）、朱关田（唐代卷）、曹宝麟（宋代卷）、黄惇（元明卷）、刘恒（清代卷）著，共七册，江苏教育出版社1999—2002年出版。前有总论，包括书法史与书法艺术的传统、古代书法理论的基本结构，每册内容涉及书家书作、流派、书论、工具、鉴藏和对外传播等，每卷有概述和附录，包括各代书法年表、参考文献等。每册各有侧重，然都能统一于体例之中。这部七卷本书法史约300万字，是目前最为详实、规模最大、学术水准最高的书法通史。

四、理论

（十八）《中国书法理论史》

王镇远著，一册，黄山书社1990年出版。这部书共分四编，系统阐述了从汉代到清代中国书法艺术的理论发展过程，视野宽宏，论述具体，批评和史论相结合，通过对中国传统书论的剖析和与诗文创作的比较，展示不同时期的艺术思潮、审美趣味和批评方式。

（十九）《中国书法理论体系》

熊秉明著，一册，香港商务印书馆1984年出版。作者从艺术家的角度，把中国古代书法理论分成六派，即写实派、纯造型派、唯情派、伦理派、自然派、禅意派，对其进行讨论，重实践和体验，这种体系为寻找中国书法的哲学基础尝试新的可能，提出了新的见解和思路。

（二十）《中国书法理论史》

中田勇次郎著，卢永麟译，一册，天津古籍出版社1987年出版。这部书共七章，系统阐述了从汉代到清代中国书法艺术的理论发展过程，评述中国古代各时期的书法理论著作，探求其总的规律以及各种流派和书论家的具体特色。立论有据，叙述严谨，较客观地描述了中国古代书论的发展，是一部简明的书论史著作。

五、鉴定

（二十一）《古书画过眼录》

徐邦达著，分晋隋唐五代宋书法和元明清书法两种，由北京紫禁城出版社于2005—2006年出版，是一部总结性的书画鉴考记录巨著。资料翔实，涵盖面宽，不但容纳国内主要博物馆所藏古书画精品，同时也包括散落到海外的中国书画艺术珍品，且鉴中有评，多有见解。

（二十二）《古书画伪讹考辨》

徐邦达著，共四册，江苏古籍出版社1987年版，对中国古代著名的书法、绘画作品进行了真伪考辨，分为文字部分上、下卷，图版部分上、下卷。上卷包括东晋到北宋的作品，下卷包括南宋到清的作品。该书考辨具体，可提供古代书法鉴定的范例。

（二十三）《碑帖鉴别常识》

王壮弘著，上海书画出版社1985年出版，上海书店出版社2008年又有修订本出版。这部书分碑帖概论、石刻文字概论、拓本及鉴别举例四个部分。碑帖概论对碑帖的含义、范围、起源、碑帖区分、镌刻、石刻损佚、碑帖功用、鉴别等作简明介绍；石刻文字概论着重介绍历代刻石和刻帖；拓本介绍其种类、年代、珍本、孤本、题记、收藏、装潢、校勘、著录、辨伪等；鉴别举例则多为个人鉴别经验和心得。修订本还附有百种著名碑刻简表、汉魏六朝墓志简表以及孤本、珍本图片等。这部书规模虽小，但资料翔实，文字简练，为从事碑帖鉴定的入门之作。

（二十四）《碑帖鉴定》

马子云、施安昌著，广西师范大学出版社1993年出版，为“中国文物鉴定丛书”之一。这部书分上编和下编，上编著录商代至明刻石、墓志、墓碣、墓表等一千二百余种，对旧石刻无人考者，与民国至近年出土之晋以前之刻石墓志，一一记录；北朝后之刻石、碑、志、造像等，书之不佳又与历史无关者，不作记录。下编介绍碑刻分类和碑刻鉴定，包括书丹、摹勒、镌刻、拓碑、重刻、翻刻、伪刻、考据、避讳、纸墨、题跋、印章、作伪方法等。这部书对碑版书刻时间、地点、出土、书法、形制及拓本考据、纸墨、题跋、印章、递藏等记录详细，兼及作者见闻，资料详细、考辨精审。

六、图录

（二十五）《中国古代书画图目》

中国古代书画鉴定组编，共二十四册，文物出版社1986—2001年出版。该书反映了中国古代书画鉴定组在全国的鉴定成果，收录了故宫博物院等各大博物馆的书画藏品两万余件。不少书画作品还附有历代名家题跋和钤印。作品编排以文物收藏单位为单元,每单元按中国的历史朝代排列,各朝代作者又以其出生年代为序，并对每件作品的质地、墨色、尺寸、创作年代作了说明。在鉴定过程中，对少数作品的真伪看法，则一一标出各自的鉴定意见。这是中国第一次出版全面系统介绍中国古代书画的多卷本大型工具书。是研究中国古代书画艺术的重要图片资料。

（二十六）《故宫历代法书全集》

台北故宫博物院编，共三十册， 台北故宫博物院1973年初版。收录台北故宫博物院所藏中国古代书法真迹，自东晋到清代共二千多件，以元、明、清最多，中国书法史上许多最有代表性的图版尽在其中。此书分人、朝代、类别编辑，附有释文和书家生平介绍。

（二十七）《中国书法史图录》

沙孟海编，共二卷，二册，由上海人民美术出版社列入“中国美术史图录丛书”1991年出版。此书以朝代为序，先秦到南北朝为上册，隋唐至清为下册，共收录图版896件。还附录有《古代书法执笔初探》等论文三篇。通过此书可以大体了解中国书法的发展过程，但此书未标明图片来源、尺寸和释文 。

（二十八）《中国美术全集·书法篆刻》

启功等主编，共六册，人民美术出版社1986—1989年出版。先秦两汉、魏晋

南北朝、隋唐、宋元、明、清各一册，收录自早期甲骨文到清代书法作品，可以了解中国书法的基本面貌。该书前有概述、后有图片说明、年表等，著录详细，方便了解重要博物馆较有代表性的藏品。

（二十九）《中国法帖全集》

启功主编，共十七册，湖北美术出版社2002年出版。这部书汇辑法帖上起宋初，下迄明清，集孤、珍、善本之大成，汇晋、唐以降之名迹。这部书多取宋刻、宋拓，如宋淳化阁帖、宋绛帖、宋大观帖、宋汝帖等，亦有明清刻帖多种入选，补宋本之未备。全集还有总目录、索引和中国历代法帖叙录。编者选目精慎，考订叙录，剖辨得失时有发明，除可当字帖外，亦可证书史、书论正误。

（三十）《中国书法全集》

刘正成主编，共一百余册，北京荣宝斋出版社自1991年起陆续出版。此书用新的视角进行编撰，每卷以图片为主，著录详细。除精心选择图版外，还包括重要专题研究论文、年表、主要参考文献等，能体现最新的研究成果。

附录二

书法是中国文化的艺术标本

金开诚　朱天曙

朱天曙：书法作为一门艺术要在当代文化中得到体现，大学要进行书法艺术教育，给学生以审美熏陶，这在现代大学的人文教育中有着重要意义。您也多次在谈话和文章中提到，中国传统文化对古往今来的人文、历史乃至一切事物都有着深刻的渗透与影响，但这种渗透与影响都在逐渐地“淡化”，唯独中国的书法艺术，至今仍是从头到尾、从里到外，始终保存着“地道”的中国作风和中国气派，是中国传统文化的精粹体现和辉煌标本，中国书法给传统文化带来了重要的价值。

金开诚：我想这个问题要从两个层面来看：在第一个层面中，有两件事最为明显，一是传播思想精华，二是普及审美教育。

先说第一点。传统文化中既有精华，也有糟粕。因此人们早已形成一种共识，即吸取精华，剔除糟粕。那么如何区分精华与糟粕呢？学者们似乎一致认为，这必须通过评估来确定性质，决定取舍。于是评估工作一做就是几十年，结果是情况时时在变，价值忽高忽低，什么问题也没解决。可是在这几十年中，传统文化离开人们却是越来越远了。所以，我现在的看法是：科学的、严谨的评估研究当然还要做下去，但同时必须大力提倡大众性的古为今用。只有大众对传统文化有所了解，认为传统文化有用，传统文化才能得到有效的传承与弘扬。关于这个问题，我已作过一些专题论述，这里不多说。

现在要说的是，广大书法创作者是传统文化思想精华古为今用的先驱，在传播传统文化的思想精华方面居功殊伟！他们的古为今用就是把大量的优秀诗文和警句格言创作为书法艺术作品，大家对此喜闻乐见，既欣赏了书法艺术，也接受了传统文化。

改革开放以来，我国的书法艺术蓬勃发展，现在已无可争议地跃居室内装饰的首选艺术品。我平时只要见到书法作品总是有所注意。而迄今为止，就狭隘的个人见闻而言，我还没有见过任何一幅作品上面写的是传统文化中的糟粕。书法家并不参加传统文化的评估讨论，他们只是把自己觉得好的诗文或

格言拿来就用；而在我看来，他们用的果然就是精华，至少绝大多数用的是精华。

在参观书法展览或观赏室内装饰的书法作品时，我不知有多少次碰到这样的情况，即同观的人要我解释作品中写的是什么字（特别是草书和篆书），怎样断句，什么意思。他们听完以后，往往表示这些话很有意味；还有人当场掏出纸笔抄录作品中的语句。诸如此类的情况，我都视为传统文化思想精华的有效传播。

接下来再说说第二点，即普及审美教育。人的一生会在许许多多情况下自然而然地接受审美教育，从而逐步提高审美的兴趣与能力。其中，从书法接受审美教育，可以说具有很大的普遍性与经常性。这是因为从上古时代到现在为止，书法艺术与实用书法是紧密结合的，艺术作品与非艺术作品、书法艺术家与非书法艺术家之间并没有明确的界线。因此，任何识字的人在观看任何书作时都可能受到书法审美的锻炼，不是从正面受到感染，便是从反面接受教训。我发现，识字的人看到别人写的字往往很自然地在心中乃至口中作出评估，认为“这字写得好”或“这字写得不好”；这情况犹如看到他人的长相，心里自然有相应的感觉一样。识字的人评估书法，其实心中都有个“参照系”，那就是长期保留在记忆中的“模式汉字”的形象。这是从小在认字时就留有深刻印象的；其后便以这种印象为参照，通过比较来评估所见书作的高下优劣。这种评估当然是很朴素的，“非专业”的，未必准确，然而从书法审美教育这个角度来看，这种训练的广度和持久性却是其他艺术所不能比拟的。

朴素的审美与评估如果经常在心中出现，就很可能使审美感受渐趋准确与深刻，这就意味着对书法艺术的审美能力提高了。这种能力一经提高，便有张力。审美者往往很自然地把从书法艺术中得到的感受扩大到其他传统文化创造中去，通过“类感”、“通感”去感知其他传统文化创造的特点和魅力。从人们认知事物的意义上说，书法艺术的欣赏实际乃是人们更多地理解中华传统文化的一个很大很好的“突破口”。当然，反过来说，对中华传统文化的更多理解与感受，也能够促进对书法艺术的欣赏。

以上所说的是第一个层面的情况。至于第二个层面，则有一些更为深刻的情况，主要是书法艺术在创造性、想象力和个性化三个方面为中华传统文化提供了极为丰富的实践经验和思维空间并产生深远的影响。

朱天曙：您在中华文化学院台湾班的演讲中也强调了中华民族的想象力、创造力，中国书法作为一条中华文化的“精神纽带”，集中体现了我们民族的深沉智慧，最有创造力、想象力。书法似乎体现了中国传统文化的最高境界。

金开诚：中国书法艺术的这一特点，我们应注意维护和弘扬。因为中华传统文化的现实处境很使人担忧。目前必须大力倡导古为今用，对现实中可用的传统文化精华拿来就用。就像我们有的国家领导人在国外作演讲，常常谈“和而不同”、“和为贵”，效果很好，这就是古为今用的显例。我们大家都要学习蕴藏

在传统文化中的民族智慧用来解决现实问题，促进政通人和。这才能真正实现优秀传统文化的继承与弘扬。

我们感到高兴的是，书法艺术在当前传统文化的处境中一枝独秀，影响力越来越大，这个“突破口”是很有助于传统文化的普及与发展的。我发现一个情况，凡是有人对书法艺术产生了兴趣，准备进一步学习写作或学习欣赏时，就一定会很快接近传统文化。我对这个现象还不能作出解释，但确已深感书法艺术在传统文化中的张力。再就中国古代的情况而言，我一直认为篆刻艺术和文人写意画都是世界艺术宝库中的独特品种，成就很大；同时我又确信这两个独特品种都是中国书法艺术带动起来的。没有独特的中国书法艺术，就不会有独特的篆刻和写意画，反过来说，篆刻和写意画的发展也促进了书法艺术，使其创作更加丰富多彩。据我所知，现在戏曲演员中喜爱或学习书法的很多，这不仅是为了加强文化修养，也有利于艺术之间的互动。在互动过程中必然有大量的“表象联想”和“表象转化”，至于各人头脑中如何进行这些心理活动，恐怕谁也说不具体，只能笼统地说触类旁通、吸收融化。但无论怎么说，书法艺术这个“突破口”是肯定能使各种文化表现相互促进的，是能够在优秀传统文化的传承弘扬中发挥积极作用的。

朱天曙：书法艺术能使欣赏者的想象活跃起来，您还写过文章谈文学艺术创作的自觉表象运动、抽象思维与自觉表象运动的关系、艺术创作中的情感活动等，专门讨论了艺术创作问题，包括形象思维、抽象思维、情感活动，其实，书法艺术欣赏和创作之间需要的是心理的沟通。

金开诚：在书法的创作和欣赏中，都会有感知、想象、联想、思维和情感等活动。就这一点而言，书法的创作与欣赏之间是有心理上的对应的。但是，若说到各种心理活动的具体内容，两者之间却必然是有差异的。

书法家把字写到纸上，他自己是“第一观众”，当然就有对书法形象的感知。若仅此感知而言，作者的感知与欣赏者的感知应该说是大体一致的。但作者的感知若与一般观众（外行）相比，当然是较为敏锐、精细和深刻的。此谓“文章千古事，得失寸心知”，这话也适用于书法。一般观众的审美眼光较少专门训练，所以往往粗而不精、浅而不深。但这观众如果是个专业的鉴赏家，那么他的感知就有可能比作者本人还深入而准确。

从认知的角度来说，感知属于最浅的层面；但在艺术欣赏中它却非常重要，不可替代。因为艺术形象是高度感性的，对任何艺术作品来说，欣赏者无论看过多少生动的描述与精彩的介绍，也比不上自己亲自去看一看。这里还想附带说几句题外话，在我看来，艺术创作中有些问题讨论来讨论去，其实还不如简简单单靠感知来解决。欣赏艺术的心理过程有个特点，即“始于感知，又终于感知”。比如你在展览中看到一幅字，觉得很好。过个“觉得”便是感知，是整个欣赏心理活动的开始。随后便由这感知引发了想象、联想、思维、传感等心理活动。在

多种心理活动互促互动的情况下，你对作品的感觉越来越好了，认识越来越深了。

在书法的创作与欣赏中，联想与想象是最为活跃的心理活动。就书法创作而言，假如你比较了解中国书法艺术的发展情况，就必然对中华民族之富有想象力深感惊异！书法的发展，仅就大的书体变化而言，就有篆、隶、正、草四种字体，每一种相对于前一种而言，都是全新的形象；而且不是几个字的新形象，而是成为完整符号体系的几万个字的新形象，试想这是一种多么伟大的“创造想象”的工程（“创造想象”是专门在头脑中构制新形象的心理活动）；更何况每一种大的书作还包含几种先后出现的小书体（如篆书有甲骨文、钟鼎文、大篆、小篆等，隶书有秦隶、汉隶、东汉“八分书”等）；又何况任何书体经书法家的再创造又出现了种种不同的风格与流派，其书法形象都各有特色与新意。这种情况，在世界各民族的文字发展中是独一无二的；在这方面所表现出来的“创造想象”能力，无论作多么高的评价都是不过分的。

书法创作如此富有想象力，当其出现在欣赏者的眼前时，就必须很能激发欣赏中的联想与想象。优秀书法家的“创造想象”，除了广泛吸取各体、各派、各家书法的形象细节，将其巧妙融入自己的创作，以形成具有独特风格的书法新形象之外，还善于从书法以外的各种事物中吸取其美的线条、结构、情态、风韵、姿致、意趣等等因素，将其融入书法形象的创制。这种吸取不是生硬照搬的，而是提意取神的，故而能浑成自然，不落痕迹。要做到这一点就必须借助敏锐的“艺术通感”，才能感悟其相通之处而作出有效的吸取与融化。张旭观公孙大娘舞剑而有悟于书法，必然要借助于“通感”；怀素闻嘉陵江水声而有悟于书法，那就更要借助于“通感”了。“通感”不仅有益于书法家的创作，也常常出现在书法艺术的欣赏之中。

另外，书法创作与欣赏中当然也有思维活动，但主要是形象思维；而“创造想象”正是形象思维的主要内容。这种想象因为始终有以“内部言语”为载体的抽象思维来指导与配合，又时时根据一定的艺术价值观来评估想象的结果，所以在心理层次上便达到了思维的高度。

书法创作与欣赏中也都有情感活动。不过，这种活动大致上具有模糊性：一是情感活动的性质（喜怒哀乐属于哪一种）不大鲜明；二是情感活动所赖以产生的“认识内容”（产生喜怒哀乐的“缘故”）不大明确；三是即使情感性质及其“认识内容”都非常鲜明，写到纸上也未必有充分的表现。当然，书法的传世杰作中也有如颜真卿《祭侄文稿》和《刘中使帖》那样的作品，不但其情感的性质以及产生这种情感的“缘故”都可由所书的文章中看得清清楚楚，而且全篇的书法形象也使其强烈的情感活动得到了淋漓尽致的表现。但这样的作品在书法史上终究属少数。多数作品只能使人觉得其中有情思的流动成情感的微波，有的还只是短暂的情绪萌动。还有很多情况是作者在写作中虽然怀有强烈的感情，但因心

手不相应，无法使情感活动充分流露在字里行间。诸如此类的原因都导致了书法在情感表现上的模糊性。

但模糊不等于没有。欣赏者往往会感到很多书法作品中的确有情感的表现，甚至因其表现模糊反倒作出更大的努力去感受和玩味。我常说，欣赏王羲之的《兰亭序》，如果不能对他写作时的心情与心态有所感知，那就不能算是深入的欣赏，也影响到对书法价值的理解。有人说这个问题很简单，“王羲之当时的心情与心态在《兰亭序》这篇文章中已有清楚的表达，你看了文章难道不会不了解作者的心情与心态？”这话当然也有道理，不过，从文章中得到了解与从书法中得到感染的心理作用是不完全一样的。文章有鲜明度较大的优点，而书法形象的感染则首先给人以美的享受，又更具有激发联想、想象的作用；所以欣赏时的心理活动更为丰富而能动。欣赏者面对一幅作品而反复玩味，并有“玩味不尽”之感，这正是精神渗透逐渐深化的表现。

朱天曙：是这样的。汉字还有一个“象形”的问题，从汉字字体的变化和书法艺术的发展可以看出整个趋势是“象形”的衰减，隶书中装饰性很强的披挑，说明书者没有条形的考虑，为了求美，不是强化象形，而是突破象形。从中国书体发展史的角度来看，确实可以看到象形的因素在淡化，而艺术风格却更加丰富，但许慎《说文解字·叙》指出“依类象形”谓之“文”，“形声相差”谓之“字”，这说明文字形体构造均取材于象形；而书法亦出于自然，如传为蔡邕《九势》中所说“书肇于自然”，从文字到书法，表现的都是自然。

金开诚：汉字的产生，最初很可能是从“象形”开始的。因此说“汉字起源于象形”，我是不会有异议的。但现在人们常说的是“汉字是象形的，所以才能加工发展而成为一种艺术”。这种说法不符合事实，也不利于书法艺术的发展，故而必须辨明。

汉字最初萌芽于象形，但在这个原始阶段，并未出现书法艺术。后来汉字逐渐成为一个符号系统，其造字的方法就不限于象形了。东汉许慎在《说文解字·叙》中指出了小篆的六种构字类型，亦称“六书”：一曰指事，二曰象形，三曰形声，四曰会意，五日转注，六曰假借。虽然从古至今对“六书”有种种讨论，但大都只把“象形”视为多种构字法之一，很少有人认为全部或大部分汉字是“象形”的。事实上任何一种成为系统的文字符号，绝不可能只用“象形”之法来构建。因为需要用文字符号来指称的许许多多东西根本不是实物，故而无“形”可“象”。例如种种抽象的概念、抽象的关系等，既然是抽象的，就无法用“象形”来表现。又如甜酸苦辣或是“五味”，宫商角徵羽是“五音”，分别用味觉、听觉来感知，请问如何用文字来“象形”？青红黄白黑“五色”倒是用视觉来感知的，应该可以“象形”了吧？但仔细想想却仍然无法“象形”。就连桌椅板凳、锅碗瓢盆等实物，照理是完全可以用“象形字”来表现的，然而古人却也没这么做。至于仅表语法关系的词，如因为、所以、虽然、但是等等，那

就更加无法“象形”了。总而言之，汉字发展到小篆阶段虽然尚有一些“象形字”，但到了汉隶阶段就不再有了（《说文解字·叙》谈到“六书”中的“象形”，是以日月二字为例的。日月在篆书中的确是最为典型的“象形字”，而在隶书中它们都被写成方形，哪里还能说什么“象形”）。不过，我们仍然可以说隶书还有些“象形”的“遗意”，而到了楷书，特别是草书中，那就连“遗意”也没有了。汉字的发展是“象形”的因素逐渐衰减以至于无，而书法艺术却在历史上不断前进。既然如此，怎么可以说中国书法之所以成为精深的艺术是由于“汉字象形”呢?

许慎在《说文解字·叙》中的确说过：“仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文。后形声相益，即谓之字。”这说明“依类象形”是汉字萌芽时期的情况（仓颉造字出于神话传说，即使真有其事，也只能视为汉字的原始状况或萌芽形态），这与后世发展起来的书法艺术没什么关系。“后形声相益”这五个字倒值得讨论一下，因为汉字中的“形声字”的确比较多。有人可能认为，“形声字”至少每个字的一半是“象形”的，其实此话不确。许慎在“三曰形声”一类中，以江河二字为例。江河均为左形右声，在篆书中其左旁之“水”的确是水流的象形，但结合了右边的声符“工”、“可”，江河二字在整体上就很不像江河之形了。到了隶书、楷书阶段，江河的左旁变成为“三点水”，难道这还有水流之形?如果说“中国书法成为艺术是由于汉字象形”，那就必须着眼于汉字的整体，假如“形声字”在整体上都不象形，那如何能说“象形”与书法艺术有关呢?中国书法艺术给人以丰富的形象感，所以很多人仅凭直觉就说这是因为“汉字象形”之故，却不知中国书法的形象感构成是另有其艺术奥秘的，与汉字是否象形没有关系。

蔡邕在《九势》中所说：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉，阴阳既生，形势出矣。”这说明蔡邕所说的“自然”主要着眼于客观世界中普遍存在的对立统一（阴阳），对立统一在艺术创作中的表现就是艺术辩证法，中国书法艺术无论就创作经验或理论思想来看，都充满了艺术的辩证法，要求准确处理黑白、虚实、大小、粗细、浓淡、枯润、方圆、奇正、轻重、疾徐、疏密、刚柔、顾盼、呼应等等对立统一的关系。正因为处处讲阴阳，所以才有形有势，呈现出无比丰富生动的艺术形象。

另外，我对书法与自然的关系还有两点理解。第一是书法家要善于从客观世界的种种事物形象中摄取其美的特征、美的因素，并巧妙地融入书法艺术。这种“摄取”绝不是形象的生硬照搬或简单模拟，而必须是一种“追貌取神”、“提意取神”的功夫。这种功夫是必须通过高度精深的形象思维活动（包括艺术通感的运用）和高度熟练的操作技巧才能养成的。第二是“书法之自然”意味着达到某种很高的境界，即运笔落墨均能“天真罄露”，深得“天趣”。这种境界乃是艺术真诚的升华表现；其对立面即是矫揉造作，哗众取宠，欺世惑人。

朱天曙：这还会涉及书法的定义问题。记得您给北京大学中文系学生讲书法时提出了“书法”的定义：“中国书法艺术是以汉字为素材的造型艺术”，又具体解释为“中国书法艺术是对汉字进行艺术加工，使之成为美学形象的艺术”，后来您又在《中国书法的艺术特征》一文中补充提出书法是“以力为美”的艺术，是高度个性化的艺术，也是很能启发人联想和想象的艺术。梁启超先生1926年在清华大学演讲时就谈到中国书法是特别的美术，有“线的美，光的美，力的美，表现个性的美”。随着时代的发展，现在人们对这个问题思考得越来越多。书法的表现方式也越来越多，如现代书法打破汉字的构成，书法的笔画与结体的关系、书法中墨法的运用，书法中的笔法共性与个性的关系、书法风格的延续与变革书法中的“装饰”现象等等都能引起人们的思考。

金开诚：我在1972年第一次讲书法艺术（是一次知识讲座），其实那时我对书法很缺乏研究，只有些零碎的知识。但是我从20世纪60年代初讨论“形象思维”时就深感无论讨论什么问题，首先必须明确所讨论对象的性质，争论各方最好先对所讨论的对象下一个定义，否则便可能各说各的，看起来争论很热烈，实际上谈的却并不是同一个东西。这个人谈的是狗，那个人谈的是猫，请问如何能使“争论”取得实质性的进展？从那以后，我谈问题就喜欢先说定义，以便确指所论的对象。所以第一次讲书法艺术也是先下定义，再围绕定义来讲。讲完以后，听课的人有反映，说“我即使完全同意你对书法艺术性质的解释，但你的课还是无助于我对书法的欣赏与写作”。这些反映很有道理，但由于当时不再有书法方面的写稿和讲课任务了，所以也并未再作考虑。直到1979年才发表了《中国书法的艺术特征》一文，算是一种补充性的描述。再往后又发表了《书法艺术的形式和内容》、《书法艺术的功力与惰性》等文章（后来均收入2000年出版的《艺术欣赏之旅》一书），实际上都是最初著述的延伸。延伸中虽然要说新话，但我对中国书法艺术性质的看法仍然未变，这性质便是把汉字素材加工为美的形象。

但是近年来我越来越觉得对“汉字素材”要作补充的解释。本来我已一再说过、写过书法艺术创作必须书写有意义的字句。即使是独字书法，那个字也必须是有意蕴的，而不是随便把什么字加工为“书法艺术”。但我的这些说法主要还是出于“利”与“害”的考虑，即写有意义的字句在艺术上有何好处，写没意义的字串在艺术上有何坏处。书写有意义的字句关系到书法艺术的本质，而不仅仅是艺术效果的问题了。综合以上所说的种种理解，我很想对中国书法艺术重作一个类似于定义的解释，可是一时却无法用较为精练的语言来表达。

我对“现代书法”的兴趣可以说越来越浓，许多优秀作品我非常喜欢。但就我所见到的“现代书法”优秀作品而言，无论作了多大的变形、夸张，或者多少装饰性的笔墨，其核心部分仍然是对有意义的汉字素材的艺术想象和加工。所以

这些作品只是丰富和加深了我对中国书法艺术的理解，而并未改变我的理解。

朱天曙：1977年您在《文物》杂志上发表了《颜真卿的书法》一文，在当时产生了很大影响。您第一次运用了“书法形象”一词，将书法艺术和文学思潮、文艺流派等一样研究，今天常常为人们所用。您提出“一个人的书法直接受到他美学趣味的制约，而美学趣味的形成常常和他的思想感情、性格气质有着密切的联系。因此，在书法艺术所构成的独特形象中，一般说来也往往有着作者思想性格的某种形式的表现”。颜真卿为忠臣烈士，评其书，人品与书品一致。在中国古代书论中，亦有不少关于这一问题的讨论，如“心正则笔正”、“心神不正，书则攲斜”、“苟非其人，虽工不贵”等，这些说法能否用“书法形象”来解释呢？“书如其人”的情形如何评析呢？

金开诚：既然是谈颜真卿的书法就必须要说到书品与人品的关系。因为颜氏在这方面是个公认的代表人物，凡是论述其书法艺术的文章都要说到他的人品。而我那篇拙作的写法，说了现象之后总要讲点道理，于是就写了你所引述的那些话。从道理上讲，我至今仍相信书品与人品有关系。可是一结合现象与事实，情况就不那么简单了。有人就问我：“是不是拿一楷书作给你看你都能看出作者的人品？”这当然是做不到的。我认为对书法形象的感知是纯感性的，很难用言语来确切表达，即所谓“可以意会，不可言传”。既然“不可言传”，就很难通过论述来让人认同。比如书法形象的高雅与庸俗，也许高水平的鉴赏家都能感知并加以区别；但你如让他作出确切的说明雅在哪里，俗在哪里；为什么这就是雅，那就是俗？他恐怕很难说得明白。至于进一步说雅俗与作者的人品有关，那就更须依据对其人品的公议和定评，不是可以随便乱说的。前人论书，谈到人品影响书品的，总以赵孟頫为例，难道除赵之外，其他书法家人品都高？当然蔡京也为论者所不齿，但那是因其人太坏而干脆不论其书了；至于具体论述蔡京的人品如何影响其书品，却从所未见，事实上要作这样的论述恐怕是很难的。

朱天曙：美育与艺术教育在现代高等教育体系中占有重要地位。1917年蔡元培先生就任北京大学校长后，大力实施美育，他本人亲自开设美学课，并在学校组织“画法研究会”、“书法研究会”、“音乐研究会”，由于蔡先生的努力，北京大学形成了重视美育、艺术教育的传统，立足于中国文化，有很强的学术性。您长期研究文艺心理学，又兼任北京大学书法研究所所长，能否从心理学角度谈谈书法艺术氛围给学生的熏陶或者说书法艺术教育在现代大学的作用？

金开诚：在北京大学书法艺术研究所成立的时候，我在纪念性的《论文集》上发表了一篇谈书法艺术熏陶的文章，说了几个意思：一是书法观赏与感官刺激。从心理学的角度来看，欣赏任何艺术都以一定程度的感官刺激为前提，艺术作品如果对欣赏者不产生任何刺激，欣赏者就不会有任何艺术感受，更谈不上认知和理解。各类艺术对欣赏者的刺激程度很不相同。一切高雅艺术都给人以弱刺激，而中国书法艺术给人的感官刺激也许是最弱的，因为它只不过是白纸上写黑

字而已。当然，各种现代艺术如现代书法、现代绘画、现代雕塑、现代舞蹈等等，都在大力追求增强刺激的烈度。但就书法艺术而言，不论有多大的变形，也仍然只是白纸黑字而已，它仍然是静穆的、庄重的，还总是带着从中国传统文化母体中天然赋有的几分古雅。这些都决定了中国书法艺术只能给人以弱刺激。弱刺激的优胜之处不在于一个“弱”字，而在于弱刺激具有诱导作用，能将观赏导向深入，变为深刺激，深刺激才意味着深刻的感染与熏陶。

二是书法观赏与联想、想象。深刺激为什么意味着深刻的感染与熏陶？主要就因为它使艺术欣赏不再停留在感官刺激上，而是由刺激引发了丰富而积极的心理活动，从而大大加深了艺术作品对欣赏者的感染作用和思想影响。首先被引发而且最为积极活跃的是联想和想象。试看古人评论书法多用描述方式，即大量运用四字一句的形象词语来形容书法之美。例如珠圆玉润、风流婉约、龙跳天门、虎卧凤阙等等。这些都是对书法艺术之美的比喻性描述，而比喻的产生乃是联想与想象的结果。书法既然只是白纸写黑字，它却何以能使人想到如此丰富生动、多姿多彩的优美形象？这只能说明由书法弱刺激所引发的联想与想象是非常活跃的。

书法艺术之所以能诱发欣赏者的联想与想象，是有其创作上的依据的。那就是书法艺术并非简单的白纸上写黑字，而是优秀书法家都很善于提取客观事物形象之美，将其融入书法创作的笔法、墨法、结体、布局之中。这既是一种很高深的形象思维活动，又还要通过深厚的写作动力来显示。唐代书法家李阳冰曾声称对客观世界中的“天地山川、日月星辰、云霞草木、文物衣冠、须眉口鼻、虫鱼禽兽、骨角齿牙皆有所得”。这话或有夸张成分，但优秀书法家大都重视随处感悟，即从客观事物形象中摄取其美的特征、美的因素，以熔铸成自己特有的书法形象，这是毫无疑义的，书法史上也多有这方面的著名事例可以为证。

三是书法观赏与情感调节。在书法观赏中，通过对书法形象之美的感知以及随之产生的联想与想象，必然引发情绪的感染乃至情感的波澜，这就使观赏者的情感活动受到调节，起到“怡情”的作用。

情感调节或“怡情”无非是两种作用，一是情感宣泄，二是情感诱导。唐代文学家韩愈在他的名篇《送高闲上人序》中讲到大书法家张旭写作草书，“喜怒窘穷、优悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊，不平，有动于心，必于草书焉发之。”这说的是书法创作中的情感宣泄。为什么要宣泄？因为“不平有助于心”，即心理不平衡，情感有焦躁，通过宣泄，释放能量，消除焦躁，恢复平衡，这就起到了“怡情”的作用。张旭这个事例说的是书法创作，而书法欣赏中的“怡情”，其道理也完全一样。比如人们欣赏张旭的草书，他那种气势与形象必然使人受到感染，引发情感活动，使能量释放，焦虑减轻消除，感到轻松愉快，就是“怡情”作用。

四是文化内涵的启示与感悟。书法的文化内涵非常丰富，难以尽说。所以现

在只讲最主要的，即中国书法艺术对传统文化四大思想支柱的生动体现。第一，对阴阳五行思想的体现。书法艺术体现阴阳五行思想、运用艺术的辩证法，主要有两种表现和效果，即相反相成和有无相生。相反相成指笔法、墨法、结体、布局方面的黑白、大小、长短、粗细、刚柔、浓淡、枯润、向背、俯仰、正欹、直斜、纵横、疏密、巧拙等等。这些都是相反的、对立的因素，书法家必须加以巧妙处理，取得相反相成的效果，其创作才会出奇制胜、生动多变、气象万千。有无相生是指书法的字象有限而意味无穷，这是中国传统艺术论的核心，即所谓“意境”。例如画家讲“目尽尺幅，神驰千里”，诗人讲“言有尽而意无穷”，音乐家讲“此时无声胜有声”等等，这都是因创造的艺术形象特别富有启发性，能诱使联想、想象和思维活动的活跃与深化。作品能“有无相生”，其艺术内涵才是深厚的，欣赏效果才是巨大的。书法是最有启发诱导力量的艺术，而原因即在于它处处讲阴阳；深刻运用了艺术的辩证法。第二，对天人相应思想的体现。具体说就是人事与天理相应，人性与天性相应。在书法艺术创作的学习中，练功是自然的，练了功才能创出真正的艺术，有了真正的艺术才使得在艺术中体现“天人相应”。不练功，创作就成为伪劣的艺术，这是最大的不真诚、不自然，与“天人相应”背道而驰。清人张问陶说“百炼工纯始自然”，说明艺术中的“自然”境界只有功夫精纯才能达到；没有功夫而装出来的“自然”乃是弄虚作假，其实很不自然。第三，对中和中庸思想的体现。过去一般人评论艺术上不成熟的作品，总说“有火气”，这就是功夫还不到火候，故而艺术上缺乏准确性，未能实现整体的和谐。现在许多因急于求成而大肆包装“作秀”的作品，那就不是“有火气”，而是“火气冲天”，当然谈不上对中和中庸的体现。第四，对克己修身思想的体现。克己修身在书法艺术中的体现有两点。一是追求艺术的上乘境界。古代大书法家练字竟使“池水尽墨”、“退笔成冢”，可想而知下了多大的工夫，不克己修身怎么会有这么大的毅力？二是在书法中表现很高的人品，古人反复强调风格见人格，书品即人品，这是有道理的。当然，书法仅仅在技艺上用力，也可以写得相当好看；但要进入更高的境界，人品就起作用了。而要有很高的人品，就必须坚持克己修身。中国传统艺术论对人品的强调，是很有中国特色的艺术思想财富。

以上讲了书法艺术对传统文化四大思想支柱的体现，这要通过观赏者的深入感悟才使他受到熏陶。感悟要通过思维活动，也就是由感性的观赏进而深入到理性的思考。思考中如能对传统文化四大思想支柱有切实的感悟，当然就意味着熏陶有了较大的深度。

书法艺术对人的熏陶并不止于以上所说各点，但由于是从心理学角度谈熏陶，所以只说感知、想象、情感、思维等心理活动的激发与调节。我在北京大学做过“书法审美”与“一通百通”的讲座，意思是提高了书法欣赏的能力，将有助于欣赏其他艺术，如篆刻、写意画、戏曲、舞蹈、建筑、园林等。有位老先生

很喜爱书法与京剧，很多年前他曾对我说，听一段京剧名家的演唱，觉得那“唱腔线条”之美与书法线条之美是一样的。我说，唱腔怎么会有“线条”？他说在他的感觉中，唱腔的抑扬顿挫、轻重徐疾是构成一种“线条”的，虽然看不见，但是有感觉。听了这话，我再去听各类声乐之作，也往往有“线条感”，后来学习心理学，才知道这就是“通感”。借助于通感和通理，人是有可能“一通百通”的。不仅如此，“一通百能”并且还是培养“通才”的唯一有效方法。现在有些人侈谈“通才教育”，认为多弄几个学位，多听一些课，就能培养出“通才”来；其实根本不是那回事。像他们所说的那种学习必然是学得多遗忘也多，犹如“竹篮打水”，岂能培养出具有多种才能的“通才”？真正的通才必须先经营好一块知识和能力的“根据地”，然后根据兴趣和需要（最主要的是职业要求）随时从“根据地”来“出击”，在实践中掌握新知识，增强新能力，最终成为能解决种种实际问题的“通才”。做学问的“一通百通”未必人人都能做到，从社会要求来看，也并无人人都成为通才的必要。但一个人既然做到了“一通”，真正具有一种专长，也就能有所作为了，总比那谈起来无所不知、做起来一无所能的人强得多。

朱天曙：现代书法教育的方法与古代有根本的区别，这种区别的标志是在美术学院设立书法专业，导致书法的“美术化”倾向，现代书法也有纯艺术的趋势。

金开诚：我认为，由于书法的实用与艺术的分流，书法出现“纯艺术化”的趋势是不可逆转的，而当前出现的学院专业教育方式更将加快这种趋势的发展。今后我们要充分发挥大学人文优势和学术资源，培养有较高文化和理论修养的书法艺术创作者和研究者。发展书法艺术是传承弘扬中华传统文化的“突破口”，今后高等院校书法专业的毕业生将是弘扬传统文化的“生力军”。在文史哲各系特别是涉古专业日趋萎缩的情况下，书法专业的毕业生将为弘扬传统文化注入有生力量。

附录三

图版目录

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
1	《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》	商代	甲骨文	骨版长32.2厘米，宽19.8厘米	河南安阳出土	中国国家博物馆
2	《司母戊鼎》	商代晚期	金文	鼎高133厘米，口长110厘米，口宽79厘米	1939年河南安阳出土	中国国家博物馆
3	《大盂鼎》	西周前期	金文	鼎高101.9厘米，口径77.8厘米	陕西眉县礼村出土	中国国家博物馆
4	《墙盘》	西周中期	金文	盘高16.2厘米、口径47.3厘米，深8.6厘米	陕西扶风出土	陕西省宝鸡市博物馆
5	《簋簋》	西周晚期	金文	簋高59厘米、径43厘米	陕西扶风出土	陕西省扶风县博物馆
6	《散氏盘》	西周晚期	金文	盘高20.6厘米、口径54.6厘米，深9.8厘米		台北故宫博物院
7	《毛公鼎》	西周晚期	金文	鼎高53.8厘米、口径47.9厘米	陕西岐县出土	台北故宫博物院
8	《虢季子白盘》	西周晚期	金文	盘口长137.2厘米，口宽86.5厘米	陕西宝鸡出土	中国国家博物馆
9	《侯马盟书》	春秋晚期	大篆（墨迹）	玉石纵4.8厘米，横4.8厘米，厚0.2厘米	山西侯马晋国遗址	山西省博物馆
10	《楚王酓恙鼎铭》	战国晚期	金文		安徽寿县朱家集楚王墓出土	天津博物馆
11	《秦公簋》	春秋中期至战国早期	金文	簋高19.8厘米，口径18.5厘米	甘肃天水出土	中国国家博物馆
12	《石鼓文》	春秋中期至战国早期	大篆	石高约90厘米，直径约60厘米	陕西凤翔出土	北京故宫博物院
13	《商鞅方升》	战国时期	大篆	器长12.47厘米，宽6.93厘米，深2.31厘米	陕西蒲城出土	上海博物馆

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
14	《青川木牍》	战国时期	大篆（墨迹）	长46厘米，宽2.5厘米，厚0.4厘米	四川青川郝家坪出土	四川省博物馆
15	《里耶秦简》	战国时期	大篆（墨迹）	长约23厘米，宽1.4—5厘米	湖南龙山出土	湖南文物考古研究所
16	《郭店楚简》	战国时期	大篆（墨迹）	纵33.6厘米，横约0.6厘米	湖北荆州出土	上海博物馆
17	《泰山刻石》	秦代（前219）	小篆			山东泰安岱庙
18	《琅邪台刻石》	秦代（前219）	小篆	高129厘米，宽67.5厘米，厚37厘米	山东诸城	中国国家博物馆
19	《两诏铜椭量》	秦代	小篆	量长30.3厘米，宽16.84厘米，高9.85厘米		陕西历史博物馆
20	《阳陵虎符》	秦代	小篆	虎符长8.9厘米，宽2.1厘米，高3.4厘米	山东临城出土	中国国家博物馆
21	《始皇诏陶量》	秦代	小篆	量高8.5厘米，口径16.5厘米，底径13.5厘米	山东邹县出土	中国国家博物馆
22	《老子》乙本	西汉	帛书（墨迹）	帛宽约18厘米	1973年湖南长沙马王堆出土	湖南博物馆
23	《新莽嘉量》	新莽（9）	小篆	铜量高26.1厘米，器口32.8厘米	相传河南孟津出土	中国国家博物馆
24	《战国策纵横家书》	西汉	帛书（墨迹）	纵192厘米，横48厘米	1973年湖南长沙马王堆出土	湖南博物馆
25	《壶子梁柩铭》	西汉	汉篆（墨迹）	纵206厘米，横45厘米	甘肃省武威磨咀子出土	中国国家博物馆
26	《五凤二年刻石》	西汉（前56）	隶书	原石高50厘米，宽约70厘米	山东曲阜孔庙	中国国家图书馆藏拓片
27	《袁安碑》	东汉（92）	小篆	碑高约153厘米，宽约74厘米	河南偃师发现	河南博物院
28	《开母庙阙铭》	东汉（123）	汉篆	石高317厘米	河南登封少室山下	中国国家图书馆藏拓片
29	《益州太守北海相景君铭》	东汉（143）	汉篆	碑高230厘米，宽105.6厘米	山东济宁	北京故宫博物院藏拓片
30	《乙瑛碑》	东汉（153）	隶书	碑高260厘米，宽129厘米		山东曲阜孔庙
31	《西岳华山庙碑》	东汉（165）	隶书	碑高254厘米，宽119厘米		原藏陕西华阴西岳庙，今毁

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
32	《史晨碑》	东汉（169）	隶书	碑高231厘米，宽112厘米		山东曲阜孔庙
33	《熹平石经》	东汉（175—183）	隶书	碑高196厘米，宽97厘米		中国国家图书馆藏拓片
34	《礼器碑》	东汉（156）	隶书	碑高227.2厘米，宽102.4厘米		山东曲阜孔庙
35	《曹全碑》	东汉（185）	隶书	碑高253厘米，宽123厘米	陕西合阳出土	陕西西安碑林博物馆
36	《鲜于璜碑》	东汉（165）	隶书	碑高242厘米，宽81—83厘米		天津博物馆
37	《张迁碑》	东汉（186）	隶书	碑高314厘米，宽106厘米		山东泰安岱庙
38	《幽州书佐秦君神道阙》	东汉（105）	隶书	量高8.5厘米，口径16.5厘米，底径13.5厘米		北京石刻艺术博物馆
39	《鄐君开通褒斜道摩崖》	东汉（63）	隶书			陕西汉中市博物馆
40	《石门颂》	东汉（148）	隶书	刻石纵261厘米，横205厘米		陕西汉中市博物馆
41	《西汉单于和亲砖》	西汉	篆书	砖长27.3厘米，宽27.3厘米，厚6厘米	河北蔚县出土	中国国家图书馆拓片
42	《公羊传砖》	东汉（85）	章草	砖长33.6厘米，宽约12.5厘米，厚6.5厘米		中国国家图书馆藏拓片
43	《武威医简》	东汉早期	章草	简长34厘米，宽约3.9厘米，厚0.35厘米	甘肃武威出土	甘肃省博物馆
44	《上尊号碑》	三国魏（220）	隶书	碑高290厘米，宽233厘米		河南临颍
45	《天发神谶碑》	三国吴（276）	篆书			北京故宫博物院藏明拓本
46	《谷朗碑》	三国吴（272）	楷书	碑高230厘米，宽105.6厘米	原碑在湖南耒阳，已佚	中国国家图书馆藏清拓本
47	《张朗墓志》	西晋（300）	隶书	石高54厘米，宽27厘米		中国国家图书馆藏拓本
48	陆机《平复帖》	西晋	章草	纵23.7厘米，横20.6厘米		北京故宫博物院

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
49	钟繇《贺捷表》	三国魏（约219）	隶书	碑高231厘米，宽112厘米	明《郁冈斋帖》	中国国家图书馆藏拓本
50	钟繇《宣示表》	三国魏（约221）	小楷	碑高196厘米，宽97厘米	宋《大观帖》	中国国家图书馆藏拓本
51	皇象《急就章》	三国吴	章草、楷书	刻石纵170厘米，横82厘米		上海松江博物馆
52	索靖《月仪帖》	西晋	章草	每页纵170厘米，横82厘米	明《郁冈斋帖》	中国国家图书馆藏拓本
53	王羲之《初月帖》	东晋	草书	纵26.3厘米，横32厘米	唐《万岁通天帖》第二帖	辽宁省博物馆
54	王羲之《姨母帖》	东晋	行书	纵26.3厘米，横53.8厘米	唐《万岁通天帖》第一帖	辽宁省博物馆
55	王羲之《兰亭序》神龙本	东晋	行书	纵24.5厘米，横69.9厘米		北京故宫博物院
56	王羲之《丧乱》、《二谢》、《得示》三帖	东晋	行书	纵26.2厘米，横58.4厘米		日本宫内厅
57	王献之《洛神赋》	东晋	小楷	刻石纵29.2厘米，横26.8厘米		首都博物馆藏碧玉版刻本
58	（传）王献之《中秋帖》	东晋	行草	纵27厘米，横11.9厘米		北京故宫博物院
59	王献之《鸭头丸帖》	东晋	行草	26.1厘米，横26.9厘米		上海博物馆
60	王珣《伯远帖》	东晋	行书	原石纵28.5厘米，横37.3厘米		北京故宫博物院
61	《王兴之夫妇墓志》	东晋	隶书	碑高290厘米，宽233厘米		南京市博物馆
62	《爨宝子碑》	东晋	楷书	碑高183厘米，宽68厘米		云南曲靖
63	王僧虔《太子舍人帖》	南朝齐	行楷	纵26.3厘米	唐《万岁通天帖》第八帖	辽宁省博物馆
64	《爨龙颜碑》	南朝宋（458）	楷书	碑高338厘米，宽146厘米		云南陆凉
65	《瘗鹤铭》	南朝梁	楷书			江苏镇江焦山
66	《中岳嵩高灵庙碑》	北魏（456）	楷书	碑高213.1厘米，宽99.9厘米		河南登封嵩山中岳庙
67	《张猛龙碑》	北魏（522）	楷书	碑高197厘米，宽87厘米		山东曲阜孔庙

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
68	《始平公造像记》	北魏（498）	楷书	碑高75厘米，宽39厘米		河南洛阳龙门石窟
69	《张玄墓志》	北魏（531）	楷书			上海博物馆藏旧拓本
70	《郑文公碑》	北魏（511）	楷书	碑高约339厘米，宽约200厘米		山东掖县云峰山
71	智永《真草千字文》	隋	楷书、草书	纵27厘米，横11.5厘米		北京故宫博物院藏宋拓本
72	《苏孝慈墓志》	隋（403）	楷书	石纵83.2厘米，横83.2厘米	陕西蒲城出土	陕西蒲城
73	《曹植庙碑》	隋（593）	楷书	碑高约233厘米，宽约141.6厘米		山东东阿西八里鱼山祠
74	李世民《晋祠铭》	唐（647）	行书	碑高187厘米，宽119厘米	山西太原晋祠	中国国家图书馆藏明拓本
75	欧阳询《九成宫醴泉铭》	唐（632）	楷书	碑高244厘米，宽118厘米		陕西麟游
76	虞世南《孔子庙堂碑》	唐（628—630）	楷书	碑高400厘米，宽150厘米		日本三井纪念美术馆藏拓本
77	褚遂良《雁塔圣教序》	唐（653）	楷书			陕西西安大雁塔底
78	孙过庭《书谱》	唐（687）	草书	纵26.5厘米，横900.8厘米		台北故宫博物院
79	李阳冰《崔祐甫志》	唐（780）	篆书			中国国家图书馆藏拓本
80	史惟则《大智禅师碑》碑阳	唐（736）	隶书	碑高345厘米，宽114厘米		陕西西安碑林博物馆
81	（传）张旭《古诗四帖》	唐	草书	纵28.8厘米，横192.3厘米		辽宁省博物馆
82	怀素《苦笋帖》	唐	草书	纵25.1厘米，横12厘米		上海博物馆
83	怀素《自叙帖》	唐（777）	草书	纵28.3厘米，横755厘米		台北故宫博物院
84	李邕《李思训碑》	唐（720）	行书	碑高265厘米，宽115厘米		陕西蒲城
85	颜真卿《多宝塔碑》	唐（752）	楷书	碑高285厘米，宽102厘米		陕西西安碑林博物馆
86	颜真卿《祭侄文稿》	唐（758）	行书	纵28.3厘米，横75.5厘米		台北故宫博物院
87	颜真卿《争座位稿》	唐（764）	行书	石高81厘米，宽152厘米		陕西西安碑林博物馆

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
88	徐浩《不空和尚碑》	唐（781）	楷书	碑高305厘米，宽99厘米		陕西西安碑林博物馆
89	柳公权《玄秘塔碑》	唐（841）	楷书	碑高386厘米，宽120厘米		陕西西安碑林博物馆
90	杨凝式《韭花帖》	五代	行书	纵26厘米，横28.5厘米		江苏省无锡市博物馆
91	李建中《土母帖》	北宋	行书	纵31.2厘米，横44.4厘米		台北故宫博物院
92	林逋《自书诗卷》	北宋	行书	纵32厘米，横302.6厘米		北京故宫博物院
93	蔡襄《澄心堂纸帖》	北宋（1063）	行书	纵24.7厘米，横27.1厘米		台北故宫博物院
94	苏轼《黄州寒食诗帖》	北宋（1082）	行书	纵34.2厘米，横118厘米		台北故宫博物院
95	黄庭坚《苏轼黄州寒食诗帖跋》	北宋（1100）	行书	纵34.2厘米，横64厘米		台北故宫博物院
96	黄庭坚《诸上座帖卷》	北宋（1100）	草书	纵33厘米，横729.5厘米		北京故宫博物院
97	米芾《苕溪诗帖》	北宋	行书	纵30.3厘米，横189.5厘米		北京故宫博物院
98	米芾《珊瑚帖》	北宋（1101）	行书	纵26.6厘米，横47.1厘米		北京故宫博物院
99	欧阳修《灼艾帖》	北宋	行书	纵25厘米，横18厘米		北京故宫博物院
100	沈辽《秋杪帖》	北宋（1083）	行书	纵33.6厘米，横37厘米		台北故宫博物院
101	蔡京《节夫帖》	北宋	行书	纵32.3厘米，横42.3厘米		台北故宫博物院
102	薛绍彭《大年帖》	北宋	行书	纵25.1厘米，横34.8厘米		北京故宫博物院
103	赵佶《闰中秋月诗》	北宋	行书	纵35厘米，横44.5厘米		北京故宫博物院
104	赵构《赐岳飞手敕》	南宋	行书	纵36.7厘米，横61.5厘米		台北故宫博物院
105	陆游《尊眷帖》	南宋	行书	纵29.3厘米，横38.3厘米		北京故宫博物院
106	朱熹《城南唱和诗》	南宋	行书	纵31.5厘米，横275.5厘米		北京故宫博物院
107	张孝祥《柴沟帖》	南宋	行书	纵33.8厘米，横38.9厘米		北京故宫博物院
108	吴琚《碎锦帖》	南宋	行书	纵28.7厘米，横63.8厘米		北京故宫博物院
109	张即之《待漏院记》	南宋	楷书	纵47.2厘米，横2665.5厘米		上海博物馆

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
110	赵孟坚《自书诗卷》	南宋（1259）	行书	纵35.8厘米，横675.6厘米		北京故宫博物院
111	赵秉文《武元直赤壁图卷跋》	金（1228）	行书	纵51.9厘米，横697.7厘米		台北故宫博物院
112	赵孟頫《胆巴碑》	元（1316）	楷书、篆书	纵33.6厘米，横166厘米		北京故宫博物院
113	赵孟頫《老子道德经卷》	元（1316）	小楷	纵24.5厘米，横618.6厘米		北京故宫博物院
114	赵孟頫《兰亭十三跋》	元（1310）	行书	各纵33.2厘米，横24.4厘米		北京故宫博物院
115	鲜于枢《诗赞卷》	元	草书	纵43.4厘米，横876.4厘米		上海博物馆
116	邓文原《急就章》	元（1299）	章草	纵23.3厘米，横368.7厘米		北京故宫博物院
117	柯九思《褚遂良临大令飞鸟帖跋》	元	行楷	纵21.9厘米		台北故宫博物院
118	张雨《台仙阁记卷》	元（1345）	行书	纵35.6厘米，横172.2厘米		上海博物馆
119	吴叡《离骚卷》	元	隶书	纵28.2厘米，横425.1厘米		上海博物馆
120	康里巎巎《笔法记》	元（1333）	草书	纵35.8厘米，横329.6厘米		北京故宫博物院
121	饶介《士行帖》	元	行书	纵28.4厘米，横32.9厘米		北京故宫博物院
122	杨维桢《城南唱和诗卷》	元（1362）	行书	纵31.6厘米，横216.6厘米		北京故宫博物院
123	倪瓒《幽涧寒松图跋》	元	小楷	画幅纵59.7厘米，横50.4厘米		北京故宫博物院
124	宋克《唐宋人诗卷》	明	草书	纵27.5厘米，横498.7厘米		上海博物馆
125	张弼《赠词友轴》	明	草书	纵148厘米，横59.4厘米		北京故宫博物院
126	陈献章《送刘岳伯诗卷》	明	行书	27.3厘米，横514厘米		北京故宫博物院
127	沈度《敬斋箴》	明	小楷	纵23.8厘米，横49.4厘米		北京故宫博物院
128	解缙《自书诗卷》	明	草书	纵34.3厘米，横472厘米		北京故宫博物院
129	祝允明《后赤壁赋卷》	明	草书	纵29.6厘米，横484厘米		首都博物馆

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
130	文徵明《醉翁亭记》	明（1551）	小楷	纵53.5厘米，横28.6厘米		台北故宫博物院
131	文徵明《五律诗轴》	明	行书	纵131.4厘米，横63.5厘米		北京故宫博物院
132	陈淳《杜甫秋兴八首诗卷》	明	草书	纵34.7厘米，横1055.8厘米		台北故宫博物院
133	王宠《游包山诗卷》	明	小楷	纵21.6厘米，横323.5厘米		上海博物馆
134	董其昌《东方朔答客难卷》	明（1628）	行书	纵26厘米，横334厘米		辽宁省博物馆
135	董其昌《七绝诗轴》	明	行书	纵143.5厘米，横35厘米		北京故宫博物院
136	徐渭《七律诗轴》	明	草书	纵209.2厘米，横64.4厘米		北京故宫博物院
137	张瑞图《杜甫五律诗轴》	明	行书	纵193.3厘米，横60.8厘米		上海博物馆
138	黄道周《自书诗轴》	明	行书	纵141厘米，横32厘米		北京故宫博物院
139	倪元璐《七绝诗轴》	明	行书	纵128.5厘米，横93.1厘米		北京故宫博物院
140	陈洪绶《五律诗轴》	明	行书	纵141厘米，横57.5厘米		北京故宫博物院
141	赵宧光《黄金白玉对轴》	明	篆书	纵141厘米，横31.6厘米		北京故宫博物院
142	宋珏《七律诗轴》	明	行书	纵132.5厘米，横63.5厘米		北京故宫博物院
143	刘墉《七绝诗轴》	清（1740）	行书	纵34.8厘米，横61厘米		济南博物馆
144	王文治《七言对联》	清（1797）	行书	纵128厘米，横28厘米×2		首都博物馆
145	翁方纲《诗文轴》	清	行书	纵79厘米，横30.5厘米		北京故宫博物院
146	钱沣《周官轴》	清	楷书	纵101.6厘米，横72.9厘米		上海博物馆
147	翁同龢《赠叔芾轴》	清	行书	纵137.7厘米，横68厘米		北京故宫博物院
148	林则徐《论书》	清（1818）	行书	纵125.8厘米，横27.4厘米		北京故宫博物院
149	王铎《录语轴》	清（1640）	行书	纵254.2厘米，横48.2厘米		北京故宫博物院
150	傅山《诗轴》	清	草书	纵206厘米，横54厘米		上海博物馆

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
151	朱耷《七绝诗轴》	清	行书	纵117.5厘米，横45.5厘米		北京故宫博物院
152	郑簠《七律诗轴》	清	隶书	纵202.2厘米，横96.9厘米		北京故宫博物院
153	金农《相鹤经轴》	清（1752）	隶书	纵278厘米，横50.7厘米		北京故宫博物院
154	金农《致辛浦先生札》	清	行书	纵21厘米，横33厘米		日本东京国立博物馆
155	郑燮《论书轴》	清	行书	纵104.4厘米，横54.5厘米		上海博物馆
156	邓石如《七言联》	清	隶书	纵135.5厘米，横30.5厘米×2		安徽省博物馆
157	伊秉绶《五言联》	清（1807）	隶书	纵109.3厘米，横25.3厘米×2		北京故宫博物院
158	何绍基《五言诗轴》	清（1843）	行书	纵169.3厘米，横39.5厘米		首都博物馆
159	吴熙载《录尚书大禹谟轴》	清	篆书	纵122.7厘米，横39.8厘米		北京故宫博物院
160	杨沂孙《蔡邕熹平书经轴》	清	篆书	纵138.3厘米，横31.3厘米		北京故宫博物院
161	赵之谦《抱朴子内篇佚文语摘轴》	清	行书	纵130厘米，横30.5厘米		天津博物馆
162	赵之谦《水经河水注大夏龙雀铭轴》	清	隶书	纵177厘米，横47厘米		上海博物馆
163	吴昌硕《临石鼓文轴》	清（1915）	篆书	纵149.5厘米，横82.3 厘米		北京故宫博物院
164	吴昌硕《团扇》	清（1902）	行书	直径25厘米		浙江安吉吴昌硕纪念馆
165	康有为《登泰山绝顶诗轴》	1916	行书	纵151.2厘米，横40.5厘米		首都博物馆
166	吴大澂《知过论轴》	清	篆书	纵129.3厘米，横60.3厘米		北京故宫博物院
167	包世臣《为仲博三兄轴》	清	草书	纵171.2厘米，横83.6厘米		上海博物馆
168	齐白石《四言对联》	1950	篆书	纵141厘米，横46厘米×2		北京荣宝斋
169	张裕钊《七言联》	近代	行楷	纵78.1厘米，横12.1厘米×2		私人收藏

序号	作品名称	时代	书体	尺寸	出土或来源	藏地
170	曾熙《四字联》	近代	楷书	166厘米，横45厘米×2		私人收藏
171	李瑞清《五言对联》	近代	隶书	纵186.1厘米，横52.1厘米×2		私人收藏
172	沈曾植《长笛赋》	近代（1922）	行书	纵142.6厘米，横78.1厘米		私人收藏

附录四

中国历代年表

<table>
<tr><th colspan="3">朝代</th><th>公元</th><th>都城</th></tr>
<tr><td colspan="3">夏</td><td>约前22世纪末至21世纪初—前17世纪初</td><td>阳城、斟</td></tr>
<tr><td colspan="3">商</td><td>约前17世纪初—约前11世纪</td><td>亳、殷</td></tr>
<tr><td rowspan="3">周</td><td colspan="2">西周</td><td>约前11世纪—前771年</td><td rowspan="3">镐
洛邑</td></tr>
<tr><td rowspan="2">东周</td><td>春秋</td><td>前770—前476年</td></tr>
<tr><td>战国</td><td>前475—前221年（东周于公元前256年灭亡）</td></tr>
<tr><td colspan="3">秦</td><td>前221—前206年</td><td>咸阳</td></tr>
<tr><td rowspan="2">汉</td><td colspan="2">西汉</td><td>前206—25年
包括王莽（9—23年）和更始帝（23—25年）</td><td>长安</td></tr>
<tr><td colspan="2">东汉</td><td>25—220年</td><td>洛阳</td></tr>
<tr><td rowspan="3">三国</td><td colspan="2">魏</td><td>220—265年</td><td>邺、洛阳</td></tr>
<tr><td colspan="2">蜀</td><td>221—263年</td><td>成都</td></tr>
<tr><td colspan="2">吴</td><td>222—280年</td><td>建业</td></tr>
<tr><td rowspan="2">晋</td><td colspan="2">西晋</td><td>265—317年</td><td>洛阳</td></tr>
<tr><td colspan="2">东晋</td><td>317—420年</td><td>建康</td></tr>
<tr><td rowspan="4">南北朝</td><td rowspan="4">南朝</td><td>宋</td><td>420—479年</td><td>建康</td></tr>
<tr><td>齐</td><td>479—502年</td><td>建康</td></tr>
<tr><td>梁</td><td>502—557年</td><td>建康</td></tr>
<tr><td>陈</td><td>557—589年</td><td>建康</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th colspan="3">朝代</th><th>公元</th><th>都城</th></tr>
<tr><td rowspan="5">南
北
朝</td><td rowspan="5">北
朝</td><td>北魏</td><td>386—534年</td><td>平城、洛阳</td></tr>
<tr><td>东魏</td><td>534—550年</td><td>邺</td></tr>
<tr><td>西魏</td><td>535—556年</td><td>长安</td></tr>
<tr><td>北齐</td><td>550—577年</td><td>邺</td></tr>
<tr><td>北周</td><td>557—581年</td><td>长安</td></tr>
<tr><td colspan="3">隋</td><td>581—618年</td><td>长安、洛阳</td></tr>
<tr><td colspan="3">唐</td><td>618—907年
包括周（武则天称帝）
684年-705年</td><td>长安</td></tr>
<tr><td rowspan="5">五代</td><td colspan="2">后梁</td><td>907—923年</td><td>汴</td></tr>
<tr><td colspan="2">后唐</td><td>923—936年</td><td>洛阳</td></tr>
<tr><td colspan="2">后晋</td><td>936—947年</td><td>汴</td></tr>
<tr><td colspan="2">后汉</td><td>947—950年</td><td>汴</td></tr>
<tr><td colspan="2">后周</td><td>951—960年</td><td>汴</td></tr>
<tr><td rowspan="10">十国</td><td colspan="2">蜀</td><td>907—925年</td><td>成都</td></tr>
<tr><td colspan="2">后蜀</td><td>934—965年</td><td>成都</td></tr>
<tr><td colspan="2">南平（荆南）</td><td>924—963年</td><td>荆州</td></tr>
<tr><td colspan="2">楚</td><td>927—951年</td><td>潭州</td></tr>
<tr><td colspan="2">吴</td><td>902—937年</td><td>江都</td></tr>
<tr><td colspan="2">南唐</td><td>937—975年</td><td>金陵</td></tr>
<tr><td colspan="2">吴越</td><td>907—978年</td><td>钱塘</td></tr>
<tr><td colspan="2">闽</td><td>909—945年</td><td>长乐</td></tr>
<tr><td colspan="2">南汉</td><td>917—971年</td><td>番禺</td></tr>
<tr><td colspan="2">北汉</td><td>951—979年</td><td>太原</td></tr>
<tr><td colspan="3">辽</td><td>907—1125年</td><td>南京（今北京）</td></tr>
<tr><td rowspan="2">宋</td><td colspan="2">北宋</td><td>960—1127年</td><td>东京（今开封）</td></tr>
<tr><td colspan="2">南宋</td><td>1127—1279年</td><td>临安</td></tr>
<tr><td colspan="3">西夏</td><td>1038—1227年</td><td>兴庆</td></tr>
<tr><td colspan="3">金</td><td>1115—1234年</td><td>中都（今北京）</td></tr>
</table>

朝代	公元	都城
元	1206—1368年 铁木真1206建国，1271年忽必烈定国号为元	大都（今北京）
明	1368—1644年	南京、北京
清	1616—1911年 1616年建国，初称后金，1636年改国号为清，1644年入关	北京
中华民国	1912—1949年	南京
中华人民共和国	1949—	北京

本书主要参考文献

《史记》（西汉）司马迁撰　北京：中华书局，1959年版
《后汉书》（南朝宋）范晔撰　北京：中华书局，1965年版
《宋书》（南朝梁）沈约撰　北京：中华书局，1974年版
《晋书》（唐）房玄龄等撰　北京：中华书局，1974年版
《三国志》（西晋）陈寿撰　北京：中华书局，1959年版
《魏书》（北齐）魏收撰　北京：中华书局，1974年版
《周书》（唐）令狐德棻等　北京：中华书局，1971年版
《北史》（唐）李延寿撰　北京：中华书局，1974年版
《旧唐书》（五代晋）刘昫等撰　北京：中华书局，1975年版
《金史》（元）脱脱等撰　北京：中华书局，1975年版
《元史》（明）宋濂等　北京：中华书局，1976年版
《明史》（清）张廷玉撰　北京：中华书局，1974年版

《四库全书总目》纪昀等撰　北京：中华书局，1965年版
《美术丛书》黄宾虹、邓实辑　南京：江苏古籍出版社，1997年版
《中国书画全书》卢辅圣主编　上海：上海书画出版社，1993—1999年版
《历代书法论文选》上海：上海书画出版社，1985年版
《历代书法论文选续编》崔尔平编　上海：上海书画出版社，1993年版
《明清书法论文选》崔尔平编　上海：上海书店出版社，1994年版
《历代笔记书论汇编》华人德主编　南京：江苏教育出版社，1996年版

《诸子集成》北京：中华书局，1954年版
《说文解字》（东汉）许慎撰　北京：中华书局，1963年版
《宣和书谱》（宋）佚名撰　上海：上海书画出版社，1984年版
《米芾集》（宋）米芾撰　武汉：湖北教育出版社，2002年版
《广川书跋》（宋）董逌撰　《丛书集成初编》本，1936年版
《姑溪题跋》（宋）李之仪撰　《丛书集成初编》本，1936年版
《书史会要》（元）陶宗仪撰　上海：上海书店，1984年版
《南村辍耕录》（元）陶宗仪撰　北京：中华书局，1959年版
《艺苑卮言》（明）王世贞撰　《弇州山人四部稿》，台北：伟文出版社，1976年版
《徐渭集》（明）徐渭撰　北京：中华书局，1983年版

《翰林记》（明）黄佐撰　《翰学三书》，沈阳：辽宁教育出版社，2003年版
《揅经室集》（清）阮元撰　北京：中华书局，1993年版
《履园丛话》（清）钱泳撰　北京：中华书局，1979年版
《郑板桥集》（清）郑板桥撰　上海：上海古籍出版社，1979年版
《扬州八怪诗文集 金农诗文集》（清）金农撰　南京：江苏美术出版社，1996年版
《钱大昕全集》（清）钱大昕撰　南京：江苏古籍出版社，1997年版
《复初斋文集》（清）翁方纲撰　光绪三年（1877）重校本
《翁方纲题跋手札集录》沈津辑　桂林：广西师范大学出版社，2002年版
《墨缘汇观》（清）安岐撰　《丛书集成初编》本，1936年版
《承晋斋积闻录》（清）梁巘撰　上海：上海书画出版社，1984年版
《包世臣全集》（清）包世臣撰　合肥：黄山书社，1993年版
《吴让之印存》（清）吴让之刻　杭州：西泠印社，1981年版
《书林藻鉴》马宗霍著　北京：文物出版社，1984年版
《语石》叶昌炽著　北京：中华书局，1994年版
《观堂集林》王国维著　北京：中华书局，1959年版
《书画书录解题》余绍宋著　北京：北京图书馆出版社，2003年版
《金明馆丛稿初编》陈寅恪著　上海：上海古籍出版社，1980年版
《沙孟海论书丛稿》沙孟海著　上海：上海书画出版社，1987年版
《沈尹默论书丛稿》沈尹默著 马国权编　香港：三联书店香港分店，广州：岭南美术出版社，1981年版
《凡将斋金石丛稿》马衡著　北京：中华书局，1977年版
《中国文化史导论》钱穆著　北京：商务印书馆，1994年版
《殷墟卜辞综述》陈梦家著　北京：中华书局，1988年版
《战国文字通论》何琳仪著　北京：中华书局，1989年版
《文字学概要》裘锡圭著　北京：商务印书馆，1988年版
《中国书法史》七卷本 丛文俊等著　南京：江苏教育出版社，1999—2002年版
《中国书法史》黄惇等著　沈阳：辽宁美术出版社，2001年版
《学林漫录》初集　北京：中华书局，1980年版
《齐白石老人自述》齐白石著　济南：山东画报出版社，2000年版

《故宫博物院藏中国书法千年珍品》北京：紫禁城出版社，2000年版
《中国美术全集·书法篆刻》北京：外文出版社，1986—1989年版
《上海博物馆中国历代书法馆图录》上海：上海博物馆编
《中国书法艺术》方闻等著　北京：人民美术出版社，2007年版

梁启超《书法指导》《清华周刊》1926年，第392期
郭沫若《古代文字之辨证的发展》《考古》1972年，第3期
唐兰《石鼓年代考》《故宫博物院院刊》1958年，第1期
施安昌《"北魏邙山体"析》《书法丛刊》1994年，第2期

后记

这本小书，是我在清华大学、北京语言大学讲授中国书法课程的讲稿纲要，承北京博学近思书院的美意，整理成《中国书法史》一书由文化艺术出版社出版。多年来，恩师黄惇教授给予指导尤多，铭感不已，本书的出版，正是他多年来辛勤培养的结果。

书中对中国书法发展的若干问题仅作了鸟瞰式的描述，不求面面俱到，或详或略，拈出一些重要的作品、人物、书风和流派，勾勒出中国书法史的主要轮廓，总结书法艺术发展的多种因素及其发展的基本脉络。附录书目可以方便读者检索，进一步深入探讨。和北京大学金开诚教授关于中国书法欣赏与审美的谈话，正文没有涉及，亦附录于此，供读者参考。

恩师南京大学卞孝萱教授八十五高龄赐序嘉勉后学，祝竹先生帮助审读全稿，席云舒兄为本书的策划和出版付出了辛勤的劳动，在此一并致以深深谢意。书中不当处，敬请读者批评指正。

2008年10月于北京